Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 11/12

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Videant consules!

Von Edwin Krutina

Als das verwegen hingeträumte Bild eines raschen Sieges verschwand, als sich der Einzelne, auch wenn ihn das Kreisen der Zeit nicht an den lohenden Rand des dunkeln Rades schleuderte, mit einem schweren, mühsamen Gliederbeugen anschickte, die immer sich häufende Last zu tragen, als auch die Zuversicht eines guten Vergleichs langsam ins Schwanken geriet, eines hielt: der Friede mußte einmal kommen. Friede: wie ein aufgerissenes Felsentor zu Tälern voll Blüte, Reife und Geruch schwarzer tragender Erde.

Das süße Wort, das wir uns als letzte und sicherste Hoffnung durch alle Trübsal bewahrten, ist bitter geworden. Ein Volk, verwöhnt durch Siege, nach Not und Entbehrung und Opfer des endlichen Aufatmens gewiß, schreckt hoch und blickt, sich im ersten Erwachen befreit wähnend, dem Ungeheuren, das auf ihm lastete, ins nahe Auge und — verliert sich selbst? Wer will es wagen, heute ein klares ja oder nein zu sagen? Stürzt das Vorbestimmte auf uns nieder? Wo ist ein Weg? Wo sind die Retter?

Videant consules! Ruft nicht die auf, die diesen Namen zu ihrer Schmach getragen haben. Sie wachten nicht und ihre Schuld sank auf die Schultern der Schuldlosen hinab. Der Schuldlosen? Gebt Antwort! Frage dich selbst und sprich dich frei! Wasch' deine Hände —. Du wolltest nie Haß, Vernichtung und Entscheidung durch das Entsetzliche. Friedlicher Kampf von Mensch zu Menschen, Sieg durch die Idee, für die du strittest.

Mehr tatest du nicht? Tatest alles, was du konntest? Die Zeit zur Antwort ist vergangen. Es ist zu spät, zu prüfen, wie sich gerade der Beste versündigte, der zwar den Glauben an seine Sendung trug, aber nie den Mut fand, sich an den andern schließend, ihn zur Geltung zu bringen, zur Tat werden zu lassen. Sich abschloß gegen das Spiel des Lebens um ihn, dem er gehörte, sich Pflicht und Recht der Ersten, es nach der Sitte des Besten, was er errungen, zu prägen, aus den Händen schlagen ließ.

Sein ist die Schuld mit, und sein ist sie vor allem, wenn wir durch die Demut des unnötig Besiegten den langen bitteren Weg schreiten müssen.

Daß es nicht der Weg zur Erniedrigung werde, Consuln, wacht auf und wacht darüber.

Die letzte notwendige Stunde, die eurem Gewicht Wert oder Unwert leiht, ist da. Es geht hart zwischen Abgrund und Abgrund, und ob der Grat zur Höhe oder ins Bodenlose führt, wer vermag es heute zu sagen? Nichts vermag mehr etwas, als der Glaube an die Wahrheit, der allein zu dienen euch Zweck und Ziel sein darf.

Wohin treiben wir? In äußerster Not, unter blutigen Hieben von draußen, ließ sich die Gerechtigkeit den Mund eines derer von droben, stellte das Beispiel eines Mannestums über uns, das schon durch die Kraft der Entsagung, mit dem sein Träger von einem gesicherten und glänzenden Dasein Abschied nahm und sich unter die Wucht eines schweren, unsicheren, verantwortungsreichen Amtes beugte, wie ein heller Strahl durch die Finsternis stieß.

Die glänzenden Symbole, deren Zauber sich keiner entzog, wenn sie mit flatternden Standarten, schmetterndem Spiel und blanken Waffen an ihm vorüberzogen, zerbrachen. Uns und die aus uns kommen, wäscht kein Aufschwung, keine Begeisterung mehr die Blutströme ab, die von ihnen niedertriefen. Sie mögen heute oder morgen noch Wort und Wert behalten, sie sinken schnell zu den Toten, die ihnen geopfert wurden. Mögen sie unvergessene Gräber schmücken und unvergänglich von dort mahnen, was ihr blendender Schein barg und „enthüllte".

Sie sind hier gesunken, nicht weil wir sie nicht als Sieger emporhalten dürfen, weil dem Gesetz, nach dem wir leben, zur Folge jenes Wort von der Gerechtigkeit, das unverlierbar durch die Jahrtausende tönt, tatmächtig werden muß, wenn wir nicht aufhören wollen, den Namen der Menschen zu tragen. Hier und drüben! Dort leuchten die Waffen noch hoch in einer Sonne, die ihnen gehört, leuchten in der Sicherheit des Augenblicks, bereit, Recht für Gewalt niederzuschlagen, wie sehr auch i h r e Erde vom gärenden Fleisch ihrer Toten durchtränkt und bereitet ist, hier verhüllt kein Rausch der Freude und des Übermutes mehr die klaffenden Wunden, aus denen das Nächste sich Nahrung saugt: wo steht ein Mensch seiner Sendung näher, als so in der Demut und im Leid?

So tragen wir den besseren Teil? Oh! daß wir darauf hoffen, vertrauen dürften. Eine höhere Stärke als die des Sieges erfüllte uns und ließe uns weiterschreiten.

Weiterschreiten, trotz den Millionen, die trauernd ihr Bestes zerschlagen wähnen, die jetzt ohnmächtig in Haß nach Vergeltung trachten, denen der gezahlte Preis eben klein genug war, um für die Sättigung eines verletzten Stolzes, der sich an den Begriff vom Glück e i n e s Volkes klammert, einen weit entsetzlicheren zu zahlen.

Weiterschreiten, trotz der größeren Gefahr, die vor dem schönen Bild, das uns bis heute noch unvergänglich fern und unerreichbar in die Sterne gestellt lebte, wolken- und gewitterschwer aufzieht.

Drohen auch die bunten Standarten nicht mehr, deren Spitzen vom Verenden ungezählter Aufgeopferter zeugen, so schwanken andere Fahnen gefährlich am Horizonte auf, und sie tragen unverhüllt die Farbe des Blutes.

Was sollst du, Dichter, unter den Gewalten, die dämonenhaft vor dir erstehen? Was du, Gelehrter, der nur der Sammlung stiller Stunden bedarf, um durch Irrtum zur Erkenntnis durchzubrechen? Künstler, der dein Meißel, dein Stift, durch Häßlichkeit kriechend, durch zerschlagene, stammelnde und trennende Formen, das Gleichnis des S e i e n d e n formt, gegen die Welt, die nur zu sein scheint, wie sie sich auch brüstet, da zu sein? Du gabst doch genug, Schwingender, wenn dein Lied, ein Ruf von droben, die armen Treibenden nur einen Augenblick zum Aufhorchen, zum Insichverweilen zwang?

Wort, Bild, Ton und Erkenntnis, so verloren sie über dem Schrei des Tages zu schweben schienen, sie waren doch immer drinnen, und zuletzt bildete sich das nächste Geschlecht durch sie und ward davon erfüllt?

Geist allein ist Tat. Und alles äußere Geschehen nur der Schaum seiner Welle!

Was also bedarf es weiter, als Menschen nach einem Bild zu schaffen, das frei von Schwere, aus der Welt unverstellter Begriffe in dich versenkt wurde?

Willst du noch einmal sicher darauf vertrauen? Indessen draußen der Sinnlose das Wort behält, indessen das frevelhafte Spiel, das dich unbeschützt aus deinen Träumen stürzte und dich bettelarm erwachen ließ, endlos von neuem beginnt: Aufschwung, Absturz und so bis dahin, wo nur totes Erliegen übrig bleibt?

Wenn in euch der Geist, der treibt, ist, wenn die Idee, die euch, im einzelnen widerstrebend, zuletzt in sich zusammenströmend, unbeirrbar geführt, von den Stirnen eines besseren Geschlechts grüßen soll, warum den Widersacher, der untergräbt und zerstört, frei walten lassen? Zerschlagenes

Recht, aufflammender Haß, rasende Gesetzlosigkeit, sind sie unvermeidliche Übergänge, die dennoch gewiß zu gutem Ende führen?

Ihre Notwendigkeit bekennen, heißt: sich ihnen unterwerfen. Wir taten's alle, da wir uns blind vor ihrem Nahen stellten und darauf vertrauten, genug getan zu haben, wenn wir uns selber treu blieben.

Nur uns, nicht denen, deren Schicksal vor unsern entsetzten Augen spielte, und die wir mitopferten, weil wir uns selbst nicht mutig dem Ganzen gaben.

Soll sich ein Volk nicht verirren, wenn die Richter seiner Möglichkeiten hinter verschlossenen Pforten wahrsprechen?

Richter, das ist der Gerechte über Liebe und Haß in seiner eigenen Brust.

Wohin trieben wir? Urplötzlich der allzulässigen Gewohnheit vierer Kriegsjahre stand die nackte Gefahr vor uns. Ein Zusammenbruch erfolgte, der ihnen, in denen im Grunde die aus langem Frieden übernommene Sicherheit nie erschüttert wurde, unfaßlich war. Zugeständnisse — ihr winzigster Teil riß vordem das Land parteiisch und zänkisch hin und her — kamen und wurden als zu leicht befunden. Das Schicksal eines Kaisers erfüllte sich, Könige und Fürsten mit sich herniederziehend. Eine kurze Nacht vermochte die höchste Gewalt in die Hände der eben Beherrschten zu legen. Die Revolution, deren Feuersbrünste wir schauernd und ungläubig am Horizonte aufgreifen sahen, war da, und sie zeigte — es sei, wie man ihr auch immer gegenübertrete, unbedingt oder widerwillig anerkannt — ein Antlitz von Größe und Würde. Kaum ein Tropfen Blut, der sie befleckte, kaum eine schmachvolle Tat, die sie entwertete.

So steht die Wage heute auf gleich und gleich, was kommen mag, ist unbekannt und dunkel.

Dunkel auch dem, der mitzubestimmen vermeint und der die toten Einsätze im großen Spiel errechnen kann und weiter nichts.

Videant consules!

Ich rufe euch, Dichter, Künstler, Gelehrte: hütet euch und behütet, was eben erwachte.

Die euch die Heimat, aus der ihr erwuchset, die ihr in Größe und Sicherheit liebtet, immer doch nur ein Gleichnis für das unvergänglich Allgemeine war, die euch die Niederlage wohl schmerzen, nicht erschüttern kann, ihr alle, die nie im Feind den Menschen vergaßen, die nicht aufhörten, die Hände auszustrecken, sooft sie euch leer niedersanken, es ist Zeit für euer Werk, das im geheimen schafft und webt, einzutreten und zu zeugen.

Ihr waret verstummt, solang der Sturm der äußeren Macht über euch lärmte. Jetzt schweigt er und ihr sollt handeln.

Ich rufe sie, die gläubig hofften, daß ihre Zeit, so fern sie auch sei, endlich komme — sie ist gekommen. Ich rufe sie, die in Schmerz und Verwirrung aus der Heimat flüchteten, die in Ländern des Friedens Vergessen suchten vor dem nie zu Vergessenden — die Heimat ist offen für euch. Eure Flucht war Herzensnot und Qual. Und so gut es euch auch angestanden hätte, beim Land eurer Sprache auszuharren, wer wollte mit euch darum rechten? Die Siegerin bedurfte eurer nicht. Die Besiegte kann euch nicht entbehren. Und jetzt erst hieße eure Abkehr in Wahrheit Fahnenflucht.

Ich rufe euch, unter denen einer in seinem reinen Werk das Wort von der gekommenen Zeit sprach: „in der ein neuer Orden wandernder Schüler hinauszöge, gebunden durch Gelübde, beseelt von der Demut und dem Vertrauen, das ihnen der erhabene Versuch einer Vergeistigung der Erde durch das deutsche Wesen einflößt."

Sein Wort ist anders zur Notwendigkeit geworden. Euch Wandernde im Geist, Gebundene im Gelübde, braucht die ringende Heimat selbst, und die Zeit hinauszuziehen, ist heute in nebelhafte Fernen geschleudert.

Vorbei auch die Zeit, in Sehnsucht wartend im Geiste zu wirken und so gläubiger auf die Ernte zu vertrauen, je stiller und regungsloser es um uns bleibt.

Laßt die reinen Werke, die in euch gesät sind, reifen — anders ist Großes nie geworden — vergeßt dennoch nicht, daß auch ihr mit zähen Banden an die Gegenwart festgebunden und ihrer Zukunft allein verantwortlich seid.

Was bedeutet Richtung, Schule, Auffassung, Leistung, die euch spalteten, vor dem einen inbrün-

stigen Streben nach der Wahrheit über uns selbst? Durch jede Form sprach, seitdem Menschenhände sehnsüchtig nach dem Himmel greifen, das Unnennbare, vor dem die auch im dunkelsten Herzen versenkte Glocke anschlägt, und ohne es war stets die Hülle nichts.

Bei allem Widerstreit und allem Irrtum: der Stunden, in denen wir Brüder heißen, sind viele, denn der ringende Geist trägt nur ein göttliches Antlitz.

Wo ein Volk je befähigt ward, aus der Leistungskraft einer großen Idee heraus sich selbst neu zu schaffen, waren es eure unsichtbaren Blutströme, unverzagt ob Lachen, Spott oder Verachtung durch den Leib der Vielen getrieben, die es vermochten. Gerechtigkeit — ein Wort, heute auf aller Lippen — zählt die Leben eurer Brüder, die gefordert wurden, daß nur einer unter Millionen danach zu handeln begann. Jetzt eben beginnt es auch im trägesten Gehirn aufzuleuchten, und was so unwiderstehlich vom einen Abend zur nächsten Morgenröte das sicher Gegründete in Trümmer warf, gehört euch so sehr an, daß ihr euch ihm nicht verweigern könnt. Morgen schon kann es zu spät sein. Es darf nicht dahin kommen, daß der Sinn, der allein Wert verleiht, verdunkelt wird, daß die Herrscher von gestern die Unterdrückten von morgen sind.

Wer vermag in die Brust derer zu blicken, die sich zu den Führern des Volkes aufgeworfen haben? Parteiinteresse, Klassenhaß, Vergeltungslust: es ist keiner frei davon, der vom Hellen ins Dunkle stürzte, der ohnmächtig knirschend im Dunkeln lag und plötzlich, nicht durch sich selbst, emporgetragen von der machtvollen Notwendigkeit, die ihn bestimmte, auf der Höhe steht.

Schmeichelnde Überredung, Zufallswort, Gelegenheit machten die Führer, und die Masse, einmal bewegt, drängt sie unerbittlich weiter.

Sei's so oder so. Mögen aufopfernde Hingabe oder berechnender Eigennutz führend im Werke sein, es darf nichts mehr geschehen, ohne daß ihr gesprochen habt.

Euch bindet nicht Partei, lohnende Ehre und Ämter verlocken euch nicht, Königstum oder Republik — ihr wägt das eine und braucht das andere nicht zu verwerfen. Lebt der Geist, so ist er immer König. Ist einer von euch nicht durch Not geschritten? Das traurige Spottwort vom hungrigen Dichter war und ist eure Krone. Ihr habt gehungert und gelitten und habt doch nicht als Märtyrer dem endlichen Erfolg einer großen Bewegung vorangeleuchtet. Von eurem stillen Heldentum sprach kein Mensch, und jeder unter euch schritt allein den bittern Leidensweg. Wer von euch durfte sich je rühmen, genießend oder ruhend glücklich zu sein? Das Werk wurde aus euren Händen gerissen, und die nichts daran besaßen, nahmen Ehre, Reichtum, Ruhm davon hinweg. Dennoch: es soll nicht anders sein, und wir fordern nichts Besseres, als, frei in uns selbst, das zu entfalten, was wir willig als ein Geschenk in uns wirken wissen; als ein Geschenk aus dem großen Kronschatz der Schönheit und Wahrheit, deren Verwalter wir sind. Das dargebrachte Opfer hat uns das unveräußerliche Recht daran gegeben.

Welches Volk kann die umschaffende Arbeit an seiner Sprache, die seine Begriffe, seine Gefühle bildet, das Lied, das in jedem großen Augenblick erst zur Erhebung fähig macht, das Werk des Ingenieurs, das Werte erschließt und öffnet, die restlose Forschung des Gelehrten, die vergleichend, aufdeckend, heilend sein Gesetz erfüllt, das den wissend Atmenden aufwärts-reißend erst zum Menschen macht, verachten? Es bliebe nichts als eine Herde verarmter Geschöpfe zurück, dem Gott nicht näher als das Tier und wie es in die einmal bestimmte Form gebannt.

Wenn der Mensch allein vom Irrtum zur Wahrheit, vom Glauben zum Wissen, von der werdenden zur ruhenden Gottheit schreiten mag, ihr seid es, in denen sich das ruhelose Ringen, das gewiß in jedem ist, zum Gleichnis sammelt und erhebt.

Mögen die Besten und Geliebtesten unter euch raten und führen, damit der äußere Zusammenschluß, der vor den Mächtigen der Erde allein Gewicht verleiht, sich schnell vollziehe.

Möge sich die einige Stimme bald mahnend erheben, damit die Führer wissen, wohin sie zu blicken haben, wenn sie das Begonnene mit dem Grauen des Irrtums und Zweifels überfällt.

Allzu rasch verführt der müheloſe Anfang zum Vertrauen auf die leere äußere Macht. Im Lärm, im Sieg schweigt die innere Stimme, und das Gewissen flieht vor dem Paukenschlag des Erfolges.

Daß es rastlos, nicht aus dem Munde des einzelnen wie sonst, rufe, daß es alle für eines aus dem Rat seiner Berufenen nicht durch Leidenschaft und durch Haß gebundenen Träger spreche,

dazu — Geistige — schart euch um eure Fahne, die immer nur die eine Farbe trug. Denn: „Wir sind für die Fahne, das Panier."

Das überlebte Symbol äußerer Macht füllt sich durch dieses Wort eines unserer Jungen neu und rauscht mächtiger über gebeugten Stirnen auf. Sie mögen es dann wagen, nicht zu ihm emporzuschauen!

Tretet aus eurer Stille und zeugt. Zeugt gegen die bittere Erkenntnis, daß einer unter euch in der Finsternis des gestern Vergangenen sprach: die Gerechten seien immer die Ungerechten.

Gegen jede Gewalt, wo sie auch immer ihr Haupt erhebe, werft den Fehdehandschuh eurer Zuversicht von der gerechten Gerechtigkeit.

Dann mag sich der Tag erfüllen, dessen Morgenröte eben ihre Pfeile durch Nebel und Wolken schießt. Der Tag, an dem euer Bekenntnis so selbstverständlich ist, wie das Recht zu atmen und zu leiden:

„Wir bekennen uns zu einem Menschentum, das seinem Träger als sein erstes angeborenes Recht die Würde, nicht grenzenlos, doch unbeschränkt Mensch sein, gibt, dem niedrig Geborenen wie dem Hohen jede Freiheit, seine Gaben zu entwickeln, offen läßt, wenn er sie nur im Dienst der wahren Sitte eines werten Menschtums entwickelt. Wir bekennen das Gesetz, das nicht dem Zufall schrankenlos zu herrschen erlaubt, sondern — über das Zufällige erhaben — alle Kreatur in unbestechlich gleicher Liebe zu ihrem Ende, ihrem Gott zu führen trachtet. Wir fordern für jeden eine würdige Höhe seiner äußeren Umstände, damit Raum geschaffen werde für den Kampf der inneren Not, die durch Zweifel und Erschütterung zur Erhellung seines Daseins leitet, daß er nicht in Sorge um Kleid und Brot zum Tier hinabgedrückt, daß seiner redlichen Arbeit der Segen, menschlich zu ringen und menschlich zu siegen, endlich werde."

Dahinter beginnt euer Reich!

Drei Gedichte

Von Arnold Ulitz

Sebastian

I.

Du bist nur ein blaues Lichtwehn, Liebster, mein Kind!
Nur so zärtlich wie eine Katze, nur so täppisch wie ein weicher, junger Hund!
Rund hängt das große Verwundern um deinen kleinen Mund,
Töricht bist du, so töricht, ach töricht!
Deine Stimme ist manchmal so schwach wie ein müder Wind
Und manchmal häßlich wie Vogelruf im Röhricht.
Du bist nur so schön, wie alle Kinder sind,
Doch ich zittre vor Liebe zu dir.

Als du auf Erden leuchtetest zum erstenmal,
Da liebte ich dich nicht.
Ich sah nur deiner Mutter ins Angesicht,
Das war von Qual wie hungerschmal
Und ihre Augen groß von Qual,
Doch drinnen stand ein fremdes Licht,
Vor dem mir bangte, denn mich sah es nicht.

Ich weiß nicht, wann meine Liebe grenzenlos ward.
Ich glaube, sie ist von Keimes schwerer stummer Art.

Alle Weisheit heißt: Seht, es ist geschehen.
Keiner vermag zu sehen, wann die Hülle birst.
Ich weiß, daß du Stunde um Stunde machtvoller wirst,
Du Wichtlein, Nichts, du kannst nicht einmal gehen,
Du blaues Lichtwehn, Liebster, mein Kind!

II.

Wie Frucht in verwahrlosten Gärten
Funkelte mir das fremde Land und die heiße Tat.
Ich liebte mein Weib seit dem selig oft gejährten
Tage, da ich um ihre Liebe bat.
Es riß mich dennoch zum Gewehr!

Morgen soll ich zum zweiten Male gehn.
Ich liebe mein Weib wie je und je,
Aber ich habe mein Kind gesehn,
Es kann schon allein am Bettzaune stehn,
Es kann mit seinen weißen Händen wehn,
Drum ist der Abschied so schwer.

Und dennoch weiß ich: nicht er, nicht er
Wird weinen, wenn ich nicht wiederkehr.

III.

Ich war im Kriege, tief im rauschenden Tod.
Gott hab ich niemals gerufen in meiner Not.
Doch will der Tod zu dir eingehn,
Dann werde ich knieen vor deiner weißen Tür
Und schreien zu Gott: Herr, heiße ihn halten,
Heiße ihn meine demütige Stirne spalten,
Ich schenke dir mein Leben und meinen hohen Stolz dafür!
Nur laß die blonden Haare
Noch weiter auf des Kindes Stirne wehn!

IV.

An meinem kleinen Finger findest du Halt,
Sitzen kannst du auf meiner flachen Hand,
Dein Schädel ist noch weich, ich habe alle Gewalt
Über dich!

Ich bin dein Verstand,
Ich bin dein Weg, ich bin dein Schritt,
Du lebst noch nicht, du lebst nur mit,
Ich bin dein Gott, dein Vater und dein Tyrann!

Sage, wie es geschehen kann:
Du bist nur immer, was ich dulde, daß du seiest!
Wie kann es geschehen, daß du mich beneidest
Und mich bis zum Tode einer einzigen Treue weihest?
Ich liebe dich so sehr, ich fürchte mich.

V.

Deine Mutter hat einen harten Mund in Stunden des Zornes.
Sie ist kein Singvöglein und keine Dienerin.
Wir beide bringen unser heißes verworrnes
Herz in den Fäusten vor einander hin.
Mann und Weib sind Tier und Tier, ein Dort und ein Hier,
Mann und Weib sind durch Gott gezweit.
Auf dem Boden ihrer Liebe liegt helfenschwere Einsamkeit,
Du aber bist in uns, du bist wir.
Mit dir können wir niemals kämpfen,
Drum fürchte ich mich vor dir!

VI.

Und wenn du, Lichtwehn, Flamme und Fackel bist,
Und wenn du meiner stärkern Hände nicht mehr bedarfst,
Und wenn du mich längst zum Gelächter deiner Reife warfst,
Dann liebe ich dich dennoch aus Blutsgrund, in Ewigkeit,
Dir verschworen, dir verfallen, fortgewachsen zu dir,
Meinen Tod gestorben, dein Dasein feind,
Deines Blühens Ackergrund und Dung, meiner Blüte Feind;
Ich fürchte mich, weil ich jetzt niemals endigen kann!
Meine Liebe kreuzigt mich mit goldenen Nägeln der Erde an.

Landkarten

Scheltet mir nicht die getünchten tintigen Büros!
Freilich, Seelen hocken drinnen, die ihre Kästen nie sprengen.
Aber wißt ihr nicht, daß Landkarten an den grauen Wänden hängen?
Ach, in meines Vaters Büro ward meine Liebe zur Erde groß!

Nischni Nowgorod! Nischni Nowgorod!
In sieben Wochen bist du mein! Sieben Wochen ist bald!
Ströme durchschwamm ich. In Sümpfe versank ich. Bauern holten mich an Seilen.
Ich fuhr auf Leiterwagen durch siebentagetiefen Wald.
Nischni Nowgorod, Nischni Nowgorod wirst meine Sehnsucht heilen!
Es war eine Stadt aus ganz weißem Stein,
Uralte Häuser, klingende Buntfensterdielen.
Ich hörte aus manchen Fenstern traurige Musiken spielen,
Und jemand rief mich ins weißeste Haus hinein
Und sprach: Hier wohnt deine Mutter, die ist jetzt nicht mehr tot!

Ich fand in Amerika den blauen See der Delawaren,
Darauf die Arche des alten Piraten schwamm.
Die Letzten der Mohikaner waren dort drinnen zu Gaste.
In einer Kammer sah ich Judiths elfenbeinernen Kamm,
Der hielt in schimmernden Zähnen zwei Strähnen von Judiths Haaren,
Und ich fand die Schlafmütze des Alten mit einer grünwollenen Quaste
Und saß auf dem Deck die ganze stumme Nacht und sagte immer: Judith, Judith!

Einst lag ich mit sonnenmüden Augen am mittäglichen Meer.
Die Linke ruhte im Sande, die Rechte lag auf den Wellen.
Und ich sehnte mich in jener Stunde so bitterlich sehr:
Werde ich niemals begreifen, wie dies geschieht:
Daß zwei Dinge so nah sind wie Auge und Lid,
Und können sich niemals zu einem gesellen?
Und daß ich ein Fremdling bin dem Meere und der Erde,
Und daß ich niemals ein Tropfen oder ein Korn im Sande werde!

Und eines Tages nahm ich von der Wand die große Karte.
Alle meine Schmerzen! Meiner Liebe seid ihr klein!
Ich breitete die Karte der Welt wie einen Teppich aus
Und legte mich auf sie nieder und hüllte mich hinein
Und war ganz fern von der Sonne, im Herzen der Erde zuhaus.

Die Wiese

Unter der Wiese, drei Zoll unterm blauen Licht,
Liegt ein Mann wie ein leibhaftiges Heilandskreuz.
Er hat ein bärtiges Gottvatergesicht,
Und lauscht dem sachten Singen des Gräsergeläuts.
Sein Herz ist so groß wie ein Kornfeld. Er hat überhaupt keine Galle.
Er blinzelt wie ein Matrose: Kommt zu mir, alle!

Seine rechte Hand reicht bis zur Goethestraße,
Seine linke bis zur Kirschenallee.
Seine rechte Hand ist umpufft von Benzingewölk,
Auf seine linke flockt Kirschenschnee.

Schwarzgelbe Knaben spielen Fußball auf seiner rechten Hand.
Zwischen seinen Fingern stecken bewimpelte Goale.
Sturmbereit stehen die Knaben, mit eisenharter Sohle.
Die Muskeln zucken elektrisch an ihren Beinen.
Der Alte zittert vor Glück, und Erdenblut läßt er aus seinen
Erdenadern entströmen in die braunen geliebten Leiber.

Kleine Mädchen sitzen auf seiner linken Hand.
Er spürt sie sitzen, ein bißchen spitzig, kleinmädchenmager.
Er macht seine Haut so weich wie seidenes Liebeslager,
Und die Mädchen sehn in die Sonne und seufzen: Ach, sitzt es sich fein!
Er lächelt auf ihre Beine, er wiegt in der Hand ihren Schoß.
Noch dreimal, nur dreimal Sommersonnenschein,
Dann werdet ihr rund und köstlich sein
Und werdet auf mir sitzen wie Pfirsiche im Moos!
Ein kleiner Junge trabt über seine Rippen
Und forscht mit braunen Augen zu den Menschenhäusern scheu.
Und bastelt am Hosentürlein; ein Glöckchen hebt an zu wippen
Und läutet ins Gras mit goldner Perlenspreu

Und hängt an die Halme einen weingoldnen Tau.
Warte nur, warte, zehn Sommersonnen lang,
Dann läutet deine Glocke mit Glut und Sturm und Drang,
Dann wird zum Glockenspiele auflauschen eine Frau!

Kinderwagen schaukeln auf seinen Rasenschenkeln,
Mütter summen und legen die Windeln trocken,
Großmütter hocken und stopfen Socken,
Und durch die Gräser krabbelt es zierlich von winzigen Enkeln.
Winzig und weise! Sie sind dem Wiesenmanne gut,
Sie spielen in den Halmen und sagen Du zu den Blumen,
Und sprechen brüderlich mit rieselnden Erdenkrumen,
Und der Alte unten lächelt: O Blut von meinem Blut!
Ihr Kleinen seid noch die meinen, ihr wißt nicht, was ihr tut!

Um sieben kommen die Männer mit müden Leibern,
Der Alte breitet den Rasen milde dem müden Fuß.
Ein Nicken wie von Droschkengäulen, das ist ihr Gruß.
Dann lagern sie finster nieder bei ihren Weibern.
Die finstren Gesichter tun wehe dem sonnigen Alten,
Er wäscht mit weichen Halmen von ihrer Stirn den Ruß
Und fächelt mit samtenen Blumen aus ihrer Stirn die Falten
Und tröstet sie sachte: Wollt ihr nicht ein bißchen fröhlich sein?
So weich wie mein Rasen sind nicht mal Generaldirektorsbetten!
Und auch die kleinen zarten Mädchen sagen: Ach, sitzt es sich fein!
Da lächeln die müden Männer: Herrgott, wenn wir die Wiese nicht hätten!
Und ihre bittren Herzen werden feierabendstumm.
Sie rauchen in die Abendsonne brenzlige Zigaretten
Und lassen sich von Kinderfingern lächelnd umketten.
— — Nächstes Jahr baun sie hier das neue Polizeipräsidium. — —

Am Abend wird die große Wiese leer,
Aber in tiefer Nacht, von den Kirschbäumen her,
Wandeln zwei ganz Blutjunge, die sich ins Grasbett ducken.
Der Alte hört sie flüstern und atmen schwer
Und spürt das schöne Weib mit heißem Leibe zucken.
Und läßt die Halme duften mild und wild,
Daß Erdenmilde und Erdenwilde
Vom Manne zum Weibe hinüberquillt,
Und daß ein Kind erkeime zum Erdenebenbilde.

Dann schläft er unterm Nachttauperlenfalle
Und erwacht mit der Sonne: Kommt zu mir, alle!

Von letzten Dingen

Von Rudolf Pannwitz

I. Erkenntnis

Es wird ewig gesagt und geklagt, wir hätten zu wenig Erkenntnis. Darin liegt eine maßlose Gier des Übersättigten, der mit seinen Schätzen seine Seele zu vermehren hofft — die erbärmliche und arme. Es ist nicht so, wir leiden und meiden weil wir zu viele Erkenntnis haben. Es fehlt uns die Kraft zur Gestaltung, die Einheit zur Vollendung, die Schönheit zur Beruhigung. Wir arbeiten in Goldbergwerken und häufen in Goldkammern, aber tauschen Dinge um Gold und das Gold selber liegt brach; wir ähneln ihm nicht, wissen nichts mit ihm zu machen, machen nur Schulden daraufhin und leben kümmerlich von Wucherzinsen: der Kapitalismus des menschlichen Geistes (denn was ist das System des Kapitalismus anderes, als die Tatsache, daß das Kapital eben nicht arbeitet, sondern angetan mit allen Merkmalen einer metaphysischen Potenz — eines Gottes — transzendente Willkürwerte aus sich zu ziehen gestattet).

So ist unser Leben an unsrer Erkenntnis zugrunde gegangen wie unsre Wirtschaft am Gold. Das nicht einmal, sondern in vielfach sich verringenden Kreisläufen immer wieder, immerfort. Und wie die Kinder haben wir gesagt und geklagt, wir leiden und meiden an der Erkenntnis wie am Gold, wir müssen los von der Erkenntnis wie vom Gold. Statt dessen hatten wir von beidem nur zu viel, konnten's nicht ertragen, nicht bewältigen, nicht wie das gesunde Herz, das gesunde Blut in Glieder und Körper organisch bauende Bahnen treiben — es stockte und gärte, faulte zuletzt. So entstand die Abwendung von der Erkenntnis wie vom Golde, die Rückwendung zum faselnden Gefühl wie zur primitiven Wirtschaft. Man glaubte die Natur gewonnen und hatte nur die Kultur verloren. Denn man hatte nur — jedes Mal — auf die halbfertige Schöpfung aller Menschenkräfte bisher plötzlich verzichtet, und man wäre gewiß — jedes Mal — in die Barbarei versunken, hätte nicht die gute Mutter Natur selber — jedes Mal — den menschlichen Plan vereitelt, ihre köstlichste Inkarnation, die Kultur, zu zerstören.

Da hat nun jenes Asketentum gegenüber der Erkenntnis die Erkenntnis selbst halb barbarisiert, halb sublimiert und ganz auseinandergezerrt. Es hat ihr die Freude an den Formen und Wesen, an deren vielfältiger Artung und Verbindung genommen: das klassische reine Naturdenken — aber die Wollust des Willens und Forderns, die Welt sei so, wie man selbst sie heische und wenn nicht diesseits, dann jenseits, dafür gegeben: das romantisch schöpferische Transzendieren —. Dies ist also Verarmung, aber Verstärkung der Erkenntnis, und ob auch durch zehntausend Jahre bestehend, so doch eine Stufe auf halbem Weg und kein Ziel. Jedes Transzendieren ist ein Materialisieren von inneren Beweggründen, und diese erweisen sich, von einem naturreinen kulturreifen Gesamtmenschen angesehen, immer als derselbe Typus geistiger Pubertätäußerung. Sogar der Mensch selbst und zumal sein Geist aus einiger Ferne betrachtet, scheint in einer restierenden, zu chronischer Hysterie erstarrten Pubertät zu existieren. Alles Klassische in ihm, alle kräftige Naturwissenschaft und alle dekorative Kunstgestaltung bleibt im Verhältnis zu seinen Möglichkeiten und Sehnsüchten zu sozial und kommensurabel und er glaubt darum, wie unreine halbreife Knaben oder Mädchen, an keine allesbindende Harmonie, nur an eine Revolution aus den Eingeweiden.

Ist aber der Mensch in dem Sinn, in dem es gewiß stimmt, ein Organon, ein Geschöpf, ein Tier, so kann und muß er von sich fordern und erwarten, daß nichts Unlösliches, Unausgleichbares zwischen seiner Welt und ihm und zwischen ihm und ihr bleibe, daß er eine in gewogenem Maße feste und schwebende Weltanschauung und Selbstgestaltung wirklich erreiche. Vorausgesetzt nur, er folge seiner Natur, vollende seine Natur. Zu dieser gehört der Organismus der Erkenntnis; der Wahrnehmungen und des Denkens mit seinem unendlichen Untergrund der Seele: der ausgewachsenen und ungebildeten Geschlechtlichkeit in diesem vergeistigten Organismus, der nicht zu kritisieren, sondern hinzunehmen ist als unsre Natur, haben wir unsre ganze Welt, die innere und die äußere, den Körper und das Bewußtsein. Wie nun, wenn alles Transzendieren, alles

Absolute, alles Metaphysische darum unbefriedigend geblieben wäre und auf unser gesamtes Leben vergiftend ausgegriffen hätte, weil es falsch begonnen worden? Nämlich derart, daß die in ihm wirkenden, seelisch sinnlichen Bedürfnisse, eben wie die unreife Jugend, über die Möglichkeiten, über den Charakter selbst des Organischen pervers hinaus schwärmten und darum des Selbstgefühls des Organischen, der Befriedigung, nicht teilhaben könnten, also daß sie ihrer Art nach nicht Phantasmen wären, aber eine Richtung aufs Phantastische hätten, daß die Bornierung gegen sie falsch wäre, ebenso ihre Zügellosigkeit falsch wäre, daß der Mensch das Maß des Menschen erst finden müßte.

Alles Transzendente, Absolute, Metaphysische ist Kraft ohne Gegenstand. Darum kann es keine organischen Welten schaffen, sondern nur sich selber im Chaos spiegeln. Diese Bilder können Welten vorbilden, ihnen können Welten nachgebildet werden oder nachwachsen, aber sie sind nicht selbst Welten, noch Ursache von Welten, sondern kindliche Mythen. Alles Transzendente, Absolute, Metaphysische hat den Irrtum der Pubertät, der Religion, der Hysterie, das Spiegelbild sei Ursache des Sichspiegelnden, hinter dem Spiegel liege das wahre Ding, das schöne Ding, das gute Ding von dem, das vor dem Spiegel entartet sei. Wir wissen lang, daß hinter dem Spiegel gar nichts liegt, die Verdoppelung durch den Spiegel nur das Dasein zum Vorwurf (Problem) macht. Aber es währt vielleicht noch weitere Jahrtausende, bis wir dies völlig erlebt haben und nicht mehr als flache Materialisten die Realität auf den common sense reduzieren, oder als trübe Mystizisten unsre knabenhaften-mädchenhaften Schwarmbilder ihr zur göttlichen Grundlage unterschieben. Also bis wir als klassisch reife Menschen „die Wahrheit" in jeder ihrer Verkleidungen mit unsren sämtlichen Instinkten abweisen, als Inexistenz, als Illusion, der wir entwachsen sind, sie auch nicht entbehren, so wenig wie eine erträumte Geliebte, nachdem wir begriffen, daß die wirkliche schöner ist, so wenig wie ein vollkommenes Leben, nachdem wir begriffen, daß das unvollkommene erschöpfender ist. Also daß wir nunmehr im Erkennen, Fühlen, Tun unser Organon mit all seinen Möglichkeiten in ihm selbst, seinen Gebilden und seinen Auswirkungen kraft jener Kräfte, die wir auf ein Unbedingtes gewandt, auf das vorzüglichste Tatsächlichste zu entfalten streben, weit hinaus über das, was uns Kleingläubigen, uns selbst, unsrer Erde und unsrer Macht bisher möglich erschienen — wir mästeten ja ein blutsaugend Unmögliches auf Kosten alles blutspendenden Möglichen, ein Amorphes mit unserm Organon.

Man kann eine Philosophie wie einen Mythos lesen mit Transposition ihrer Materialismen. Ist sie etwas organisch Entsprungenes (nicht organisch Vollendetes), so werden Urgefühle und Anordnungen ihrer abergläubischen Formeln das organische Weben der Psyche künstlerisch darstellen. Mit ihm auch den Kosmos? Die Frage ist metaphysisch, also a priori falsch gestellt. Jede Psyche schafft sich ihren Kosmos, jedes Organon seinen, jedes Organ seinen. Unser Ohr einen andern als unser Auge. Entspricht der „wahre" Kosmos unserm Ohr oder unserm Auge? Unserm Auge oder dem des Insekts? Oder ist er das allen Gemeinsame, das heißt ein kosmischer common sense? Oder irgendetwas „an sich" also um jeden Preis zu dem uns schon vielzuvielen, was da ist noch etwas hinzu, was nicht da ist? Es ist wahrscheinlich, daß der Geschlechtstrieb als der Urgrund des Schöpferischen da, wo er nicht in einzelnem Schaffen sich erschöpfen kann, alles Unbedingte erschaffen hat, erschafft und erschaffen wird, um von dem abhängend, sich von sich selbst zu erlösen. Erkenntnis aber nicht erhaben übers Gefühl, sondern ausgereiftes Gefühl, Seele, die weiter will, doch weise will, nicht mehr ausschweift, sondern ausformt. Erkenntnis kennt nicht und kann nicht kennen ein anderes Maß der Wahrheit als das volle Maß des Menschen, das nicht Unendliche, aber noch Unbegrenzte, und von ihm aus Weltbilder, die Weltbauten werden, ähnlich wie die alte Welt all unsrer langen Erfahrungen. Die Inder und Schopenhauer haben jene wahre Welt hinter der Welt fast entschleiert und doch nicht ganz. Sie haben nämlich die Welt selber (wie abweichend im einzelnen auch) im ganzen als Täuschung angesehen, hinter der aber nicht eine vollendete wahre Welt, sondern etwas Unheimliches, fast Amorphes stecke, ein Wille, ein Begriff, ein Wahn, ein Nichts. Ist nun alles nur Trug, so ist alles auch wahr, und es bleibt Scherz, ob man sagt, es ist oder es ist nicht. Es liegt eben, wenn wir an Täuschung glauben, eine tiefere Täuschung als in der Lichtwelt, in der Voraussetzung, die Sonne müsse das Auge oder das Auge die Sonne oder Gott

beide schaffen. Warum sollen sie nicht, wie Winkel eines Dreiecks, eine geschlossene Form bilden, wo jeder mit jedem in fester Beziehung steht, aber keiner von keinem einzeln abhängt und eben das Ganze als Ganzes nur da ist, als Ganzes aber auch ganz da ist. Statt die mathematische Morphologie, den Gipfel unsres schauenden Denkens auf allen Gebieten zu erschwingen, haben wir sie auf ihrem eigenen Gebiete durch Kausierungen ruiniert! Danach den Mystizismus angestellt, die Kausalität selbst zu exstirpieren! Der verrückte das Maß aller Dinge, derer die sind, daß sie nicht sind, und derer die nicht sind, daß sie sind! Da sind die Inder unvergleichlich weiter gewesen, als ernstlich Tätige der Erkenntnis. Sie haben zwischen den Kuppelbau der wirklichen Welt einen unumstößlichen der wahren Nichtwelt gefügt und nun versucht, mit den Kräften ihres „wahren" Geistes Macht über den „Schein" der Welt zu erlangen. Sie sind dabei anfangend von Atemübungen, aufhörend mit fast einer kosmischen Allmacht zu uns phantastischen Konsequenzen gelangt, die gerade wir Unfähigsten jeder höheren Selbst- und dadurch Welterkenntnis, und dadurch Beherrschung, weder zuzugeben noch anzuzweifeln, da überhaupt nicht nachzuprüfen, imstande sind. Das liegt außerhalb unsrer Erlebbarkeit. Der Inder schließt, in unsrer Art gesagt, etwa so: da alles ein Schein ist und ich diese als Wahrheit weiß, so kann ich, wenn ich Kraft meiner Wahrheit das Vehikel meines eigenen Organon vollkommen beherrschen lerne, auch das ganze All, sofern es doch dessen Materialisation ist, vollkommen beherrschen lernen. Also, wenn ich den genug starken Willen habe, so bewege ich den Schleier so, daß ich nicht nur in der Vorstellung der niedrigen Potenz (der reinen Einbildung), sondern auch in der der nächsthöheren Potenz (der Wirklichkeit, die auch nur Einbildung ist), mich 1000 Meilen von hier befinde. Dergleichen, recht verstanden, widerspricht allem, was uns erlebbar, erfahrbar ist, aber liegt auf der Bahn des als natürlich Denkbaren, ist ebensowenig eine Transzendenz, wie das Sehen, Hören und Zeugen. Auf dieser Bahn liegt auch aller Geist- und Geisterglaube, soweit er in Betracht kommen kann, vom Spiritismus über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung bis zum persönlichen Gott: da ist eben durchaus alles möglich, jedes auf irgendeiner Wirklichkeitsstufe zwischen Tatsächlichkeiten und Traum, jedes grundsätzlich nicht anders wie unsre Augen- oder Tastwelt, eine Materialisation unsres Selbstes in einem proteischen Element, alles deine Natur, nichts wider sie, nichts jenseits ihrer. Selbst ob es einen Gott gibt oder nicht, ist dann nicht mehr entscheidend, wenn man das in beiden Fällen gleiche Menschenwerk selbst und ganz auf sich nimmt und nicht faul und feig alles Edle auf ihn abschiebt, gemein und verlogen vor alles Unsaubere ihn vorschiebt.

Also man soll die Natur anstatt sie zu spalten, so weit und tief als möglich fassen, die Gegenstände der Mystik von der Form der Mystik freimachen. Ein uns näher liegendes Beispiel: unsre Zeit und Raumwelt. Ist es durchaus nötig, entweder in Zeit und Raum befangen zu bleiben oder gegen die Sinne zu glauben. Geistige Kategorien entsprechen Vorstellungslücken, sind wie der blinde Fleck auf der Netzhaut. Denn wo das native Organ versagt, da konzentrieren sich die produktiven Kräfte und greifen am Ende konstruktiv aufs Ganze über. So nun ist die Zeitvorstellung die Folge davon, daß unsrem Daseinssinn eine Dimension fehlt, oder vielmehr, daß diese verhältnismäßig schwach ausgebildet ist. Sähen wir die Welten, die wir Vergangenheit und Zukunft nennen, so gegenwärtig, wenn auch perspektivisch verkürzt, wie die räumlich sich entfernenden Dinge, lebten wir nicht zeitlich, das heißt betreffend die Projektion unsrer inneren Veränderungen nach außen gleichsam auf einer Art von Punkt, so würden wir eine perspektivisch sich verkürzende Allgegenwart genießen. Es ist ja doch nicht mystischer, sondern realer Weise (soweit es überhaupt Reales geben mag) Vergangenheit und Zukunft ewig da. Ewigkeit ist nicht immer weiter laufende linienbewegte Zeit, sondern stehend kreisender Allraum, der die Zeit, das heißt die Bedingung der Punktperspektive, überwunden hat. Das für uns Gewesene und für uns Kommende ist kosmisch immer oder nie da. Nur: so wenig wir mit ganzem Leibe gleichzeitig da sein können, von wo aus wir blicken, und bei dem, was wir in einer Ferne erblicken, so wenig können wir mit ganzem Leibe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft leben, sondern sind auf den Punkt, der in der Linie sich bewegt, gebannt. Anderseits, so sehr wir mit dem Auge unter Zuwirkung der Bewegung des Tastens und all unsrer Sinne und Kräfte die Beschränktheit dieses Organs weithin ergänzen und in ihm selbst über es hinausschreiten können, so sehr können wir trotz und mit unsrer Zeitvorstellung

uns einer Allgegenwart und Ewigkeit, einer überindividualen ja überorganischen Zeit nähern. Dies geschieht bei allen Menschen mit der Erinnerung, bei einigen Menschen mit dem Hellsehen, Weissagen. Dränge beides bis zu einer verhältnismäßigen Allwissenheit — und wir können nicht ahnen, wieviel da möglich ist oder wirklich gewesen ist, vor allem bei indischen Asketen — so würde darin nicht das geringste Übernatürliche liegen, sondern nur eine außerordentliche Schärfe der Anlage oder Leistung der Ausbildung von feineren Wahrnehmungskräften. Vollkommene Allwissenheit übrigens ist nichts Göttliches, sondern etwas Blödsinniges. Was ist denn „alles"? Jedes Mögliche — und möglich ist eben „alles" — wird nur, erscheint nur wirklich genau wie der geschlechtliche Organismus des Weibes durch den des Mannes, durch ein es anpassend ausprägendes Individuum. Die sämtlichen wirklichen und möglichen individualen Perspektiven also als die „Erkenntnis-Männchen" die unendliche, das heißt beliebige, wären, müßte man sammeln gleich dem Sand am Meere und dann auch noch übereins bringen und etwas gänzlich geistloses, sinnloses, zielloses unternehmen, um die Ideologie, „Allwissenheit", ein absolutes Nonsens, zu realisieren. Aber es ist ja ebenso charakteristisch für unsre leeren Absoluten, mit welch lächerlichem Eifer heute die „Zeit", die doch ebenso wie das Auge Existenz und Rhythmus unsrer Welt bedingt, wenngleich noch eine unentwickelte barbarische Form hat, metaphysisch geradezu exstirpiert werden soll. Dagegen eine verhältnismäßige Allwissenheit und Überwindung der engeren Zeit, jeder hochentwickelte Organismus durch Ausbildungssynthese und Ausbildung der Synthese aller seiner Organe erstrebt. Sogar unser Historismus und unsre materialsammelnde materialistische Wissenschaft, wie all unsre zusammenbrechende alte Weltanschauung, sind äußere Anzeichen für sehr tiefe Erschütterungen und Verwandlungen in unsrem sinnlich geistigen Organismus. Insbesondere angehend die Zeitgefühle, deren Ergebnis wir alle nicht mehr erleben werden. Aber wir sollen und müssen dergleichen wirklich verstehn und nicht phantastisch empfinden. Jede höhere Religion, Mystik und Metaphysik hat den schwächlichen Fehler gemacht, wie zuletzt und am großartigsten Schopenhauer: in einem Asketentum der Erkenntnis das herrliche principium individuationis zu verketzern und verwerfen, dessen Welt als Scheinwelt abzutun, anstatt in ihm die einzige Bedingung irgendeiner Welt erkennend, es zu vervielfältigen, auszubilden, stufenweise zu übersteigen und vollenden, also anstatt ohne den Wahn eines absoluten, ohne das Verlangen nach Idolen, wie Gott, Wahrheit, Unendlichkeit, alle organisch gegebenen Kräfte des Geistes, wie der Hellene, die des Leibes bis zur gesättigten Vollkommenheit harmonisch zu entfalten. Dieses ist noch nie versucht, noch nie gewollt worden. Das aber ist die große klassische Welt des Geistes, auf die wir bald steuern werden.

II. Ewige Wiederkunft des Gleichen

Die Grundlage einer neuen Naturwissenschaft, Philosophie und Religion ist Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkunft des Gleichen und deren ganzer Kreis. Ein Verständnis davon ist heute noch nicht einmal angebahnt, sondern diese heilsamste Welt liegt verschüttet, wird von superklugen Dummköpfen belächelt. Sie alle wissen es besser und ahnen dabei nicht, daß sie noch bei Gottvater und Aristoteles stehngeblieben. Die Lehre ist ganz einfach zu verstehn, aber im Erlebnis so ungeheuer, so umwälzend, daß dem noch niemand gewachsen ist: aus ihr allein entspringt und erklärt sich Nietzsches Schicksal.... Nehme man den Kosmos objektiv oder subjektiv, aber nimmt man überhaupt einen Kosmos, so ist eben er allein da und nichts außer ihm da. Bleibe der Kosmos in allen irgend möglichen Beziehungen sich gleich oder werde er anders; größer oder kleiner; oder nur anders; errechenbar oder nicht errechenbar: so ist dies alles, ob wir's kennen oder nicht, seinem Begriffe eben einbegriffen und ist er, der Kosmos, die einzige kosmische Einheit, das, was wir als Konstante ansetzen müssen, wenn wir nicht — ein Nonsens — ein komplettes Chaos erkennen oder gar schichtweise errechnen wollen. Nun erscheint es uns so, daß der Kosmos sich bewege, sich verändre und dies sogar in Rhythmen, das heißt bis ins irrationale komplizierten Metren. Sei der Schein richtig oder falsch, oder in den und den

Grenzen giltig, denn irgendwo gilt er doch, so kann die Bewegungsveränderung des Kosmos nur in Kreisläufen bestehen, da er eben das Kosmos, die Konstante, ist, außer ihm eben nichts da ist, woher oder wohin oder wodurch er sich bewege, verändre. Der Irrtum der spätern orientalischen und aller europäischen Weltbilder ist aber, daß sie vor dem reinen Kreise Angst gehabt haben. Der Kreis hat nun einmal keinen Anfang, kein Ende, keinen Sinn und kein Ziel. Diese Tatsache völlig erleben können wir, da wir Individuen also deren Gegenwart nämlich endend, sinnend, zielend sind, so wenig wie die der allgegenwärtigen Ewigkeit. Anderseits wenn wir über unsre engern Zwecke hinaus unsern ganzen Vorstellungsorganismus dem Kosmos parallel und ihn symbolisierend harmonisch entfalten, so können wir doch wiederum nichts anderes als die reine Kreisbewegung dem Weltbild zugrunde legen, da jedes andere schlechthin Unsinn ist, vom Kosmos wegnimmt oder zum Kosmos zutut. Der klassisch orientalische Kosmos trotz sittlicher Verbrämung und mechanistischer Anwendung ist auch so gedacht worden (letzthin wissenschaftlicher als die moderne Physik) und die Naturforschung sowie die uns allen alltägliche wie auch die schwierigst künstlichste zeigen eben dasselbe. Linearer Verlauf gilt stets in individualen Grenzen — bei Organismen, sogenannten Kräften, Ursachen usw. —, aber deren jeder erschöpft sich mit seinem richtunggebenden Anstoße entweder relativ vollständig oder geht über in eine Periode eigner oder höhrer Ordnung. Merkwürdigstes Beispiel sogenannte Naturgesetze. Die Schwerkraft ist geographisch linear, kosmisch kreisförmig. Der Aggregatzustand des Gasförmigen nähert sich bei noch stärkrer Spannung wieder dem des Festen. Die nicht sichtbaren Farben mitgerechnet, wird die Regenbogenskala ein Ring. Die chemischen und medizinischen Wirkungen von Stoffen wachsen nicht linear mit der Dosierung, sondern wechseln in Kurven nach Berg und Tal (Kombination von Linie und Kreis). Das Gesetz vom goldnen Schnitt beherrscht jede Art Form (stetige Kombination von Linie und Kreis, laufende oder geschlossne Spirale). Über alle Naturgesetze gilt das eine Naturgesetz: jedes Naturgesetz gilt nur in gleichsam organischem Schwanken, es ist selbst nur der Ausdruck der scheinbaren Stetigkeit, also die Konstante eines Kurvenstücks in einem übergreifenden Periodos. Diese Stetigkeit gilt relativ, existiert aber nicht absolut: Schon feinere Instrumente würden unter ihr die Kurvenbiegung des übergreifenden Periodos entdecken, doch ist die Abweichung proportional unbeträchtlich, relativ quantité négligeable, also man darf nie vom einzelnen Phänomen oder gesetzlichen Komplex zu weit übergreifen, darf nicht die relativ richtige Recheneinheit zur absolut formhaften kosmischen Einheit machen. Dies Problem ist kritisch geworden, aber nicht begriffen worden bei den irrationalen Tatsachen, wie Radium und Verwandtes, denen plötzlich das harmlos mechanistische Energiegesetz sich konfrontiert sah. Daraufhin hat die Physik (wie bei der Infinitesimal-Rechnung die Mathematik) einen salto mortale in die Mystik getan. Die Lösung ist, daß man ein Gesetz, eine Einheit, eine Konstante nie totalkosmisch anwenden darf, da nicht die stetige Linie, sondern der ewige Periodos kosmisch gilt. Das Energiegesetz selbst ist nur eine identische Gleichung, die läßt sich aber nicht mit beliebigen Inhalten immer stetig fortführen, sondern ihre Einheiten verändern mit stetig veränderter Quantität irgendwann relativ plötzlich ihre Qualität, treten über in eine andere Sphäre mit andrer Gesetzlichkeit, daher das naive Rechnen und Analogisieren mit grenzenlosen Zahlen ohne jede empirische Kontrolle in Astronomie, Geologie und Gebieten der Chemie ganz gegenstandlos ist und gelegentlich einmal als Kinderei verworfen werden wird. Nun aber haben alle objektiv dinglichen und subjektiv wahrnehmenden Individuationen also einerseits Organismen und Komplexe, anderseits Organe und Perspektiven einerseits ihre linearen Antriebe, anderseits ihre kosmischen Umtriebe und sind überdies noch vielen niederen und höheren ganz verschiedenartigen und miteinander sich brechenden Perioden als verschiedene Kurvenstücke gleichzeitig und räumig einbegriffen, so daß eine unendliche, das heißt hier über allem Verhältnis befindliche Kompliziertheit besteht. Darum auch, wenn alle Elemente des Kosmos rational wären allein durch die Lebens-Tatsache und -Bedingung des Principium individuationis, welches bedingt, daß die Einheiten nicht ineinander unmittelbar aufgehen können, das Irrationale nicht als Gegensatz, sondern als Zusatz zum Rationalen gegeben wäre, genau wie die irrationale von der rechnerischen

Quadratur, das heißt Lineatur des Zirkels stammende Größe nicht als Gegensatz, sondern als Zusatz zu dem morphologisch Rationalsten, was es gibt, dem Kreis, so daß also selbst hier jede Transcendenz persönliche Schwäche bleibt.

Die Ausbildung und Auswirkung der Lehre von der ewigen Wiederkunft des Gleichen ist in einem Aufsatze nicht zu leisten, mit für und wider nicht zu ersetzen, sondern die Aufgabe, die Hauptaufgabe für Jahrtausende. Durch sie wird alles im Menschen, alles auf Erden anders werden, aber nicht aufregend plötzlich, sondern unmerklich stetig. Den heutigen Einwänden fehlt jeder Erlebniswert und -Ernst. Sie zeigen, daß noch gar nichts gemerkt worden ist, daß die enge Perspektive der Methematik und des Individuums nur sich selbst verewigen will. Eine Kraft soll unendlich sein können, eine Welt unendlich sein können — das heißt soviel, als Meter und Gramm seien unendlich. Kraft und Welt sind als Begriffe doch Konstanten, als Konstanten nur existent, als Unbegreiflichkeiten aber irrelevant, Chaos oder sonstwas. Alles große Denken setzt Grenzen, alles klassische Denken macht das Unbestimmte bestimmt, das Unendliche endlich. Nun aber haben auch noch die lieben Seelen die höchste Angst, daß in dem ganzen All niemals etwas Neues geschehe, daß alles schon fest und fertig sei, daß ihre Sinnlichkeit keine Überraschungen, ihre Sittlichkeit keine Entwicklungen zu erleben hätten, die nicht — entsetzlich! — schon alle Male dagewesen! Der Haupteinwand: wo bleibt der freie Wille? Das heißt die moralisch maskierte Libertinage der Psyche gegenüber dem caesarisch tyrannisierenden Kosmos. Diese feige und feile Denkweise vergißt, daß eine Physik entweder ist oder nicht ist, nicht aber halb ist, halb nicht ist. Die himmlischen Sterne ihr unterworfen wären, aber die jämmerliche Menschenseele ein Selbstbestimmungsrecht hätte — man ermesse, wie kleinlich dieser Maßstab ist! Ob richtig oder falsch, es ist jedenfalls verächtlich, so zu denken. Wenn gleiche kosmische Gesamtlagen ewige Male kreislaufmäßig wiederkehren, so ist jedes Mal, da der Kreis weder Anfang noch Mitte oder Ende hat, auch das erste, mittlere und letzte Mal, ja gleichsam das einzige Mal, doch unendlich verinnigt. Werden den Frühling, die Nacht oder die Biegung des Weges wir müde wegen ihrer Wiederkunft? Oder was rührt bei ihnen uns tiefer, das göttlich Unveränderliche oder das hier und da etwas andere? Und wiederum die Herbstzeitlosenwiese. Wohl beseligt uns die Fülle der wechselreichen Formungen, aber beim Gesamtbild der tausend gesäten Blüten ist uns kein Unterschied noch ein Verlangen danach von Jahr zu Jahr. Und gleichgültig im Lebenssinne bleibt es uns, ob die Blumen ewig ständen oder ob sie sterben und werden, da doch die Wiese ewig wiederkehrt, ja da alles Einzelne aufsteht, blüht und vergeht und das Ganze ewig ist, haben wir selbst Tiefe. Es ist uns auch wohltätig, daß die Herbstzeitlose an Jahreszeit, Klima, Boden gebunden ist. Da also empfinden wir naiv kosmisch, schwingen mit im zwar ewigen, doch endlichen Kreislauf. Müssen wir nun durchaus unkosmisch empfinden in allen menschlichen Dingen? Und tun wir das, liegt da nicht am nächsten, wir tun es nur aus Schwäche, Enge, Geiz und Gierde? Unser Individuum ist überernährt, unsre Seele verfettet. Wir sehen unsre Verschiedenheit zu sehr, unsre Gleichheit zu wenig, und wir wollen selbst leben, statt das Leben leben. Die Natur aber, überall individualisierend, nimmt doch das Individuum nur als Knoten, als Übergang. Es ist ihr plastischer Repräsentant, ja Gipfel, ja Ziel der Gattung, doch immer ein Ende, niemals anders unsterblich als durch mächtige Wirkungen und erbliche und andere Typisierung und ewige Wiedergeburt — nicht durch Teleologie. Teleologie gibt es allein in der Machtsphäre eben des Individuums. Ein Individuum könnte selbst auch seine Dauer maßlos verlängern wie ja auch plötzlich aufheben, es könnte sich unsterblich machen, aber es ist nicht unsterblich. Wir sehen alles zu individual. Wir wollen die Welt selbst vollkommen machen und bedenken nicht, daß ein wesentlich mehr erkennendes Individuum, ein Gott etwa, vielleicht sie vollkommen finden würde, daß unser individualer Blick im Grunde eng, zweckhaft geblieben, aber ins Kosmische ethisch-ästhetisch sich aussehnend den proletarischen Begriff „unvollkommen" in die göttliche Tatsache alles und unsres Lebens aus seiner eignen Uneinheitlichkeit und Kompliziertheit aus seinem undurchorganisierten Spannfelde zwischen Individuum und Kosmos naiv projizierend erst hineinträgt. Vielleicht sind die Kraßheiten eines hysterischen Weibes oder des rasenden Pöbels himmlisch schön, wie die tiefe verbrennende Abendröte, wenn einer weit genug absteht und brauchten wir, um Götter zu sein, nur eine göttliche Weltanschauung, das heißt eine dionysisch selbst

und mit abgründlich leidende, gleichzeitig apollinisch uns und all verklärend betrachtende. Vielleicht sind wir schon Künstler und Kunstwerk, nur noch nicht Publikum. Einst mögen wir getrost uns und alles „vollkommen machen", aber nicht in dem kindischen Wahne, das wäre „sittliche Pflicht" sondern aus dem nihilistischen letzten reifsten Spieltriebe, nach unserem Bilde die Welt zu gestalten. Und mögen wir selbst die Hand an die Bahnen der Gestirne legen, um dort die Ordnung, die wir gewähnt wirklich zu schaffen — wo nicht doch im Augenblick, da wir die äußerste Macht entfalten wollen, uns eine Erschütterung erfüllt: das Chaos, das da ist, ist größer und schöner als der Kosmos, in den wir es eben zwingen wollten! Sicherlich haben wir nur Götter geträumt als Bilder eigner Zukunft, um denen dienend diese langsam zu werden. Nun aber lasse einmal die Nacht ab und komme endlich der Tag! Heilige Notwendigkeit jenseits von Bejahung und Verneinung! Den Kosmos so groß als möglich fassen und ihm so ähnlich als möglich werden, kosmischer Mensch werden und kosmisch leben! Nicht alles und sich reduzieren, daß man's eben aushält, sondern sich und alles so produzieren, daß man dem Daseienden gewachsen werde. Übermensch, kosmischer Mensch, dionysisch Mitleidender, apollinisch Anschauuender aller ewigen Wiederkünfte des Gleichen. Wir höheren Menschen aber, langsam hervorbringend, was wir selbst nicht sein können, jenes Eine künftige Wesen, das den ewigen Kosmos erträgt. amor fati. Was mich nicht umbringt, macht mich stärker. Positive produktive heroische Moral. Naturreligion, stimulante Religion, hymnische Religion, Verehrung der Elemente, der Psyche, des Periodos. Tragische Weltanschauung und Apotheose des Menschen. Ist dies nicht heiliger, reiner, herrlicher, als alle Asketik, Mystik, Metaphysik und Transcendenz? Ergreife doch diese Jugend als die erste auf Erden mit ehrfürchtiger Verantwortlichkeit, die ungeheure Nietzschewelt!

Kandinsky

Von Theodor Däubler

Es kommt nicht auf den Gegenstand an, den man malt, sondern darauf, wie man ihn gestaltet, vorträgt! Diese grundfalsche Anschauung stammt aus der Zeit des Impressionismus. Das berühmte, gewiß wundervolle Spargelbündel von Manet wird bestimmt niemals so wichtig wie der Isenheimer Altar oder die Sixtinische Madonna sein. Trotzdem müßte folgendes als Gemeinplatz festgesetzt werden: der höchste Gegenstand kann ein schlecht gemaltes Bild nicht besser machen. Es kommt nur drauf an, wie ein großer Vorwurf behandelt, gebracht wird. Aber den wirklich unsterblichen Werken der bildenden Kunst wohnt auch ein bedeutender seelischer Gehalt inne!

Nun entsteht die Frage: ist Farbe nicht an und für sich seelischer Ausdruck? Könnte in den Farbensymphonien großer Chinesen, Inder, Perser das belanglos Figürliche einfach wegbleiben? So verhält sichs auch bei einigen Miniaturen des europäischen Mittelalters. Ganz ähnlich bei Watteau, Tiepolo, Piazzetta. Ist das eigentlich Menschliche überhaupt noch sehr wichtig? Bei Watteau allerdings wird man von der Melancholie der Stimmung seines Milieus und auch vom Ausdruck seiner tief empfundnen Gestalten sehr erschüttert! Ich möchte die Frage aus tiefstem Erlebnis folgendermaßen beantworten: die oben angeführten Künstler sind sehr bedeutend, weil sie das Gegenständliche einer Farbensymphonie, Steigerung, ich wage es zu sagen, einer Fahne, durchaus unterordnen. Auch Allessandro Magnasco wäre zu nennen. Der Schritt zum ganz Ungegenständlichen konnte aber von diesen Grundlagen aus noch gemacht werden; er gelang auch, wo man es zuwege brachte, alles Zufällige in der Farbe auszuschalten, bloß ihre innre. unmittelbare Vision in voller Eindeutigkeit zum Ausdruck zu bringen. Jeder Vorgang fällt dann als belanglos weg: er würde bloß dem reinen Erlebnis Farbe im Wege stehn. Wirklich ist das aber nur in einem Fall erreicht worden: bei Wassili Kadinsky. Eine Ueberliefrung, die bis zu ihm führen sollte, reicht unendlich weit zurück. Die Aufgabe eines ausgedehntern Aufsatzes könnte es

einmal sein, die Parallele zwischen dem Auge dieses Russen und dem Schauen Goethes, wie es sich in seiner Farbenlehre geoffenbart hat, ganz ausführlich festzusetzen. Bei Picasso sprechen wir am besten bloß von Musik im allgemeinen, künstlerischen Sinn. Bei Kandinsky jedoch ist es eher angebracht, auf einen nähern Zusammenhang mit wirklicher, durch Töne erbrachter Musik zu weisen. Obwohl eine Übertragung auf Musik auch hier nur der Verständlichkeit wegen gemacht werden darf. Ähnliches empfand Jean Arthur Rimbaud für die Poesie, als er in seinem Gedicht „Voyelles" aufstellte: A noir, I rouge, U vert, O bleu, und dann diesen innern Einblick zum Sonett gestaltete. Zu plastisch klaren Gebilden führen die Gesichte bei Kandinsky immer: in seinen radikalsten Werken entsteht jedesmal ein herrlich gefügtes, optisch ausgesprochnes Innerlich-Ergriffensein, das nur er mit unerreichbarer Handschrift persönlichst verwirklichen kann. Auch dauernd gewordnes, rein seelisches Sichentzückenlassen ist ihm gelungen. Ein ausgezeichnetes Bild des Meisters bleibt eben niemals Chaos! Der Frühling der Farbe ist ihm persönlich zugeflogen. Tief im eignen Wesen, doch auch sofort in seinen Händen, atmen, erwärmen, keimen, sprießen, erschöpfen sich die Farben. Sie glänzen unbegrenzbar auf. Sie erleichtern sich zu eignem Davonhauchen. Wenn sie leuchten, verschließt sich ihr Geheimnis keusch. Und jede Farbe, als eine besondre Wesenheit, erreicht, bei verschiednen Graden von Beseligung, ihre Fiebertempratur, oder sogar ihre Siedehitze. Dabei können aber Kandinskys Farben kühl sein wie Gottes ewige Frühlingsfrüh. Ja, kalt und klar wie Nordlicht. Oft reicht seine Kraft aus, die große Chaotik im eignen Wesen wie in der Muschel einer Auster zu bändigen, so daß alle bis dahin rein elementar gebliebnen Farben ihre bloß latend gewesnen Möglichkeiten, sich organisch zu entwickeln, hergeben, verkünden müssen. Die Farben selbst besitzen dann, außer Kristallformen, auch Gesetze eignen Erblühens, rätselhaften Lebendigwerdens vor unsern Blicken. Nicht unterseeische, aber innerseelische Flora und Fauna entstehn.

Oft scheinen uns seine Gesichte wie ein Gewitter nachstürzen zu wollen, und da besinnt man sich abermals des Reichs der Töne, denn auch Musik verfolgt uns, drängt den Sinnen nach, will die Seele einholen! Das kann freilich keine Malerei, auch die von Kandinsky nicht. Aber wenn wir zu tiefst von einem Verzücktsein in seinem Wesen miterfaßt werden, so führt uns dieser Künstler sanft zu Geheimnissen farbiger Pracht, die bloß Geständnisse eines innern Verfolgtseins bei durchaus musikalischer Wesensart genannt werden können. Dann aber geleitet er uns auf einmal auf blaßroten Pfaden, verschwiegendst, zu Geheimnissen seiner Seele, die plötzlich ganz unerhört auch uns offenbar werden. Diese Kunst ist sehr vornehm.

Schon bei van Gogh, in seinen letzten Schöpfungen, sieht man die Notwendigkeit in seinem Geist, alle Gegenstände, die objektive Welt, bloß als eine Haut, hinter der freier Entfaltungswille herrscht, darzustellen. Des Schöpfers Entschluß zum Aufbau von Felsen, sein innres Ringen ums Erbringen der Eiche, des Herrn Stolz in seinem Ausdruck als Zypresse, sein sanftmütiges Ruhigwerden in breiten Flüssen, sein Besänftigtbleiben in Ölbäumen oder auch seine plötzliche Abkehr vom Sichselbst im Menschen sind plastisch gewordne Tatsachen der Erkenntnis van Goghs. Und seine Sonne könnte nie aufgehn, wenn nicht die Erde glühend-leidenschaftlichst Milliarden Blüten und Augen von Tier und Mensch allen Gestirnen zu geöffnet hätte. Kandinsky jedoch verschmäht auch diese letzte Hautlichkeit. Im Herzen der Welt, in den Grotten des Ichs ereignen sich seine Stürme, besänftigen sich Meere, gehn innre Sonnen, noch bevor es tagt, als Verkündigung, daß es einmal für immer Licht sein soll, in einer uns noch verborgnen Welt, auf. Picasso hat Gebäude nach unten und oben zugleich, als in ihm seelisch vorhanden, in seinem Gedächtnis verzeichnet. Kandinsky feiert in Farben die Entdeckung eines unbekannt aufleuchtenden Eilands im Fluten der Seelen. Er postuliert durch Farbe: von ihrer Eindringlichkeit hängt auch die Hinlänglichkeit zu schöpfen, sich selbst in Gebilde einzuschalen, ab. Kandinsky ist innerlichst ganz expansiver Metaphysiker.

Er gibt, im Sinne Schopenhauers zu reden: geschauter Willen. Feinster Schmelz, das Ergebnis künstlerischen Beruhigtseins, liegt zumeist über seinen Werken. Man muß oft wirklich an die himmlische Weichheit und Milde bei einem Correggio denken, den grade Schopenhauer für den vollendetsten Maler hält! Freilich ist bei Kindinsky keine Welt gestaltet, sondern ein ewiger Atem, tiefes Feuer bestehen bei ihm, noch vor tragischem Welten Ein- und Aufbruch. Vor dem großen Gewölk.

Dank an Herrn Gott

Von Hedwig Ryder

Zu viel, Herr — zu viel —
Danke, bemühen Sie sich nicht derart.
Ihre Liebenswürdigkeit erstickt mich.
Sie wollen erstaunt sein können, wenn Sie die Faust sehn.

Ich bitte Sie, schenken Sie mir nicht noch mehr Gnade.
Begnadigen Sie mich nicht mit noch mehr Anerkennung.
Wollen Sie gütig Ihre Hand von mir abziehn.
Ich trage die Last nicht mehr!!

Herr, würde unsereins so ruchlos lachen können?
Fäuste auflächeln können?
Unnütz schenken Sie keiner Blume die Farbe.
Leibeigen ist sie Ihnen für das bißchen Kleid.

Und wahrlich, Herr, — hausen Sie anders als mit der Knute!?
Zwingen Sie nicht Blumen und Frauen, Ihnen zu Willen zu sein?
Und die Männer knirschend zuzusehen
Und den Zehnt zu zahlen.

Nackt und schweißblutend am Tag Ihre Äcker bestellen!
Und nachts um die bittere Krume, die Sie uns ließen,
Nachts mit dem Schlafe ringen
Und hinter dem Pflug mit geschwollnen Schläfen stolpern!

Wann wird die Stunde unser sein vor Ihrem erntesicheren Lächeln?
Wann darf Ihr Blick unser Korn nicht mehr streifen, und die Stunde, die's scheffelt?
Herr! wollen Sie endlich gütigst die Gnade aufheben?!
Herr! Geben Sie mir kein Talent mehr!

Die neuen Erzähler

Notizen über Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun"

Von Ernst Blaß

Beides ist in diesem Buch: Aufwand und Tiefe, Üppiges und Inniges.

Wir fragen, was uns der Aufwand bedeute, so herrlich er auch sei. Wir sind keine Puritaner, wünschen aber auch nicht abgelenkt zu werden. Es bedarf nicht so zahlreicher Spiegel, eines ganzen Spiegelsaals dazu, daß wir uns sehen, uns wiedersehen können. Bei Charles-Louis Philippe und bei Dostojewski geht es einfacher, unumwundener zu, und noch anders werden wir hier getroffen und durchbohrt. Bei Döblin gibt es fast zuviel zu bewundern. Herrlich breitet er es aus: China mit Bergen, Provinzen, Peking, dem wechselnden Meer; Menschen, seelische Wahrheiten, Wege, vielfällige innere Geschichte. Dies alles ist erstaunlich, zwingt uns in seinen Bereich, und unsere Freude und Dankbarkeit ist zu stark, als daß an diesem bunten, den Reichtum jedes Herrschers

übertreffenden Tisch Einwände aufstiegen. Denn auch das Tiefe ist vorhanden, es ist herrlich geleistet. Allein: wir wollten doch eigentlich arm sein, zu Hause, in der engen Zelle und warten, daß es in unserem Busen helle werde. Die zahlreichen Spiegel sind vorzüglich und zeigen unser Bild von allen Seiten, aber es ist noch zu sehr außerhalb unseres Kerns. Was sollen wir tun, wenn das Licht im Saal ausgeht, und wir unsere Abbilder nicht mehr sehen können? Wird in uns dann schon ein Licht scheinen?

* * *

Es geht in Döblins Roman um die Lehre vom Nichtwiderstreben, um das heilige Wu-wei. Man soll dem Weltlauf nicht widerstreben — so lehren der lange Bauer Wang-lun und der kleine Mönch Ma-noh. Wang kommt zu dieser Erkenntnis durch das Erlebnis der Fremdheit und Ungerechtigkeit dieser Welt; er sieht mit an, wie ein Unschuldiger leidet. Er rächt ihn primitiv und, als er sich dann ausgestoßen unter Ausgestoßenen findet und fühlt, daß der Weltlauf nicht so einfach korrigiert werden kann, ergibt sich für sein starkes und schnelles Herz die Notwendigkeit, wahrhafte Schwäche, Anpassung an den unbeugsamen Weltlauf, Nichtwiderstreben zu verkünden. Ma-noh, ein suchender, hirnlicher Mensch, unterwirft sich ihm, beglückt durch die befreiende, blutgemäße Einfachheit des Wang-lun, durch dessen unwiderstehliches, die Verantwortungen übernehmendes Führertum. Eine religiöse Bewegung entsteht, Tausende schließen sich den „Wahrhaft Schwachen" an.

Der Roman erzählt nun die Geschichte dieser Bewegung, ihre Verfolgung, ihre Kämpfe und ihre Ausrottung durch die Macht des Kaisers; aber vor allem erzählt er die seelischen Vorgänge in den Führern; hier erlebt die Idee ihre eigentliche, wesentliche Geschichte. Es kommt hierbei nicht so auf die individuelle Psychologie der zufälligen führenden Männer an, auch nicht auf eine allgemeine „Psychologie des Führers", sondern der Hauptwert ist darauf gelegt, die Wirklichkeit und Geschichte des Nichtwiderstrebens, die sich in den verantwortlichen und lenkenden Personen bildet, spiegelt und in Wachstum und Richtung ihrer Entschlüsse weiterbildet, darzustellen.

* * *

Der Anblick des Leids Unschuldiger, die Erkenntnis der Sinnlosigkeit, Rätselhaftigkeit, Fremdheit der Welt kann der Boden für zwei verschiedene Erscheinungen sein. Einmal für den Glauben wie bei Hiob, den gerade das unverständliche Mysterium der Welt demütig macht. „Hast du, o Gott, regnen lassen auf die Wüste, wo keine Menschen sind." Im entgegengesetzten Fall, wie bei Iwan Karamasow, wird dies Wunder Grund der „Empörung"; eine unverständliche, für unseren Menschenverstand zu hohe Welt darf nicht — akzeptiert werden; es wird dem Menschen das Recht bestritten, die ganze Unmenschlichkeit und Rücksichtslosigkeit der Welt gegen die menschliche Vernunft zu vergeben, sich ihr demütig zu unterwerfen.

Wang-lun hat das kraftvolle Wesen des Empörers; er hat einen Mord naiv an dem Mörder gerächt; als er aber erkennt, daß es nicht nur der Mörder, sondern auch der Weltlauf sei, der ungerecht totschlage, und daß ihn alle Empörung und Rache nicht bessere, und die Opfer Opfer blieben, wächst in ihm der Wunsch, nicht mehr zu widerstreben, „wahrhaft schwach" zu sein; und da er ein schöpferischer, sich für die anderen verantwortlich fühlender Mensch ist, stiftet er eine Lehre, einen Bund.

Nun ist das Gebot, nicht dem Schicksal zu widerstreben, rein negativ; es bestimmt nicht, wie man sich in der Wirklichkeit verhalten soll. Durch die Stiftung des Bundes ist aber der Boden der Außenwelt betreten worden; eine Fahne ist entrollt, eine Organisation geschaffen. Konflikte entstehen. Was ist eigentlich „das" Schicksal, dem nicht widerstrebt werden soll? Das Schicksal des Ma-noh ist, fromm zu sein, sich in die Welt zu schicken, Hingabe zu fordern, die heilige Prostitution einzuführen, Priesterkönig zu werden und sich samt seinen Anhängern von den Verfolgern ausrotten zu lassen. Er geht den reineren Weg als Wang-lun, der ein Schwert, den „gelben Springer", führt, der Soldat seiner Idee wird, schlechtes Gewissen, Qual und Mord auf sich nimmt, kämpfend fällt, sein Gedächtnis noch vom Kaiser Khien-lung verfluchen läßt. Wang-lun

geht den unreinen Weg, aber in ihm war zuerst und am reinsten die Flamme, an der Ma-noh erst entzündet wurde. Die Geschichte dieser Kämpfe um die Verwirklichung des Wu-wei, des Nichtwiderstrebens ist der Inhalt des Romans.

* * *

Zwischen Lehre und Leben liegt hier eine tragische Kluft. Wer nichtwiderstrebend lebt und stirbt, dient in dieser schnöden Welt nicht so kräftig der Idee, wenn er auch ein Heiliger ist, wie der Soldat, der Kriegsmann, der für die Verwirklichung der Idee kämpft, wenn er ihr auch mit seinem Leben widerspricht. Auch der christlichen Kirche ist der Vorwurf gemacht worden, daß sie als Trägerin irdischer Macht den Evangelien untreu geworden wäre. Den Bolschewiki, den Suchern eines wärmeren, menschlicheren Klimas und Gegnern des trennenden Eigentums, wirft jeder hämische Seifensieder vor, daß sie im Kampf Diktatur und Terror anwenden. Wo kein gefährlicher Feind droht, dort ist auch der Terror entbehrlich; nur dort ist der tragische Belagerungszustand der Welt aufzuheben. In der großen, neuen Philosophie von Ernst Bloch, im „Geist der Utopie", heißt es: „. . . es steht doch in der Regel so, daß die Seele schuldig werden muß, um das blöde Bestehende zu vernichten, und daß alles, was jehovahisch, das heißt von dem unerleuchteten Jehovah, dem bloßen unklaren Demiurgen geschaffen ist, auch nur mit jehovahischen Waffen, mit „verwandter" Kraft, mit der umgekehrten, genau einschlagenden Gewalt und einer unseelischen, unchristlichen, aber von Christus geführten Homogeneität bekämpft werden kann."

Der tragische Konflikt in Wang-lun endet erst mit seinem Leben. In der Nähe des Todes und der letzten Niederlage, vor dem Ende des „falschen" Lebens um der richtigen Lehre willen, fühlt Wang-lun versöhnt, wie er selbst verschwindet, und der gewaltige Baum seines Werks ihn überwächst. Die Zeit des heiligen Lebens war auch für ihn noch nicht gekommen, und so müssen erst hart auf hart Werke vollbracht werden, Kämpfe und Opfer, Rufe und Taten geschehen, bis die Stunde schlägt, und unsere Saat gereift ist. Vorher aber ist es wüst und tragisch, und wenn auch Wollust dem Wurm gegeben ward, und der Cherub vor Gott steht: wir existieren nicht als Wurm und nicht als Cherub, und es ist uns verwehrt, das eigentliche Leben der Wahrheit und Güte zu führen. Nur in der Entfernung als Ideal und in der Nähe aesthetisch ist es uns gegeben.

Darum bleibt für den Führer der „Wahrhaft Schwachen" das Schicksal Kampf, Kraft, Erziehung, Besserung. Ma-noh hat sich ergeben, sein Leben ausgeliefert, nicht kämpfend ausgeharrt. Aber wenn das Leben Gefäß einer wertvollen Idee ist, muß es auf jede der Idee noch so widersprechende Weise gerettet werden, damit nicht der Wert verloren gehe. Freilich, wenn wir die Schuld an der Schlechtigkeit der Welt auf uns nehmen könnten, dann wäre wohl geholfen, und das Paradies nicht fern. Aber wir können es nicht, wir verstehen es nicht, wir können mit Iwan Karamasow nicht eine Welt akzeptieren, in der unschuldige Kinder leiden. Deshalb müssen wir bessern, berichtigen, kämpfen, strafen, ausharren, die Reinheit des Lebens opfern.

* * *

Döblins Roman ist, nun aesthetisch betrachtet, ein höchst bewunderungswürdiges Werk, von seltener Fülle und Vollkommenheit. Es weckt immer neues Staunen, mit welcher Phantasie der Dichter die entlegenen Landschaften Chinas und ebenso die kompliziertesten seelischen Verstrickungen und Entwicklungen bildhaft dargestellt hat. Keine Einzelheit scheint in diesem Buch übersehen, es ist ein Reichtum der Deskription, der fast ohne Beispiel ist; und doch verliert der Roman nicht sein Wesen, seine universale Tendenz an die Einzelheiten.

Ein Argus der Poesie und ein Gewissen.

Hat das Gewissen die Augen geschärft, ist es die Quelle oder ein soundsovieltes Auge? Wir verzichten lieber auf die Vielfältigkeit als auf das Eine, jetzt und in Zukunft.

Ferdinand der andere

(Aus einem Roman)

Von Alfred Döblin

Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser. Noch niemals hatte er mit rascheren Zähnen hinter den Fasanen gesessen, waren seine fältchenumrahmten Äuglein so lüstern zwischen Kredenz und Teller, Teller und Kredenz gewandert. Wäre es möglich gewesen neben dem schweren kopfhängerischen Büffel zu seiner Linken, dem grauen Fürsten von Carafa, Hieronymus, und dem stolz schluckenden und gurgelnden Botschafter Seiner Heiligkeit im heißen Rom — rot schimmernd die seidene knopfgeschlossene Soutane, purpurn unter dem Tisch seine Beine mit Strümpfen und Schuhen, bei den schneeweißen zappelnden der deutschen Majestät —, so hätte Ferdinand jeden den Vorhang durchlaufenden Kammerknaben, jeden Aufträger, Vorschneider, erhaben mit schwarzem Stab anschreitenden Oberstkämmerer mit üppigem „Halloh" empfangen, ihm zugezwinkert: „Heran! Näher! Nicht gezögert, Herrchen, haha. Hier sitzt er." Kaute, knabberte, biß, riß, mahlte, malmte. Der Oberküchenmeister bewegte sich an den gelbseidenen Tapeten entlang, beäugte freudig, listig durch das seitliche Gestänge des Baldachins die muskulösen Lippen Ferdinands, die wie Piraten die anfahrenden Orlogs entleerten, die Backentaschen, die sich rechts und links wulsteten, sich ihre Beute einander zuwarfen, sich schlauchartig entleerten, von der quetschenden Zunge sekundiert.

Weich rauschte die Harfe, die deutsche Querpfeife näselte. Sprung an, Sprung ab: es hieß hurtig sein, die Becher heranschleppen; wer ißt, liebt keine Pausen; was schluckt, muß spülen. Ferdinands Lippen wollten naß sein, sein Gaumen naß, sein Schlund naß, sie verdienten es reichlich, droschen ihr Korn.

Im Reich — wovon ließ sich sprechen —, im Reich ging's gut daher. Die Böhmen geschlagen, Ludmila und Wenzel, die heiligen, hatten die Hand von ihren tollen Verehrern gezogen: da saßen sie auf dem Sand, haha, samt Huß, allen Brüderschaften, ihrer Waldhexe Libussa, dem Pfälzer Friedrich. Der Pfälzer — wovon ließ sich sprechen —, der Pfälzer schleppte seine Königskleider im Sack, am Strick hinter sich her, im Frühjahrsdreck hinter sich her, schreiend durch die Gassen, ungeübter Bänkelsänger auf Märkten, auf Dörfern: „Keiner da, der mir was zu fressen gibt? Zehn Kinder und kein Ende, keiner da, der uns den Bauch stopft? Habe die englische Königstochter zur Frau, in Böhmen war ich König; das „war" freut mich armen Hansen wenig." Wer wird sprechen in solchen Zeiten!

Man läßt ihn trollen, das freche süße Zweibein, man wird ihn tüchtig laufen, daß ihm das Fell blank wird. Aber Malvasier. Aber Alikante. Aber Böhmerwein von Podskal. Aber grüne Bisamberger, Traminer aus Tirol; aber Bacharach und Braubach, die feuchten, spitzschuhigen, klingelnden vom Rhein. Auf dem gepreßten Schweinskopf Äpfel: aber Mersheimer darüber und Andlauer; Elsaß, das herrliche Elsaß.

Wem hat es der Ingwer angetan, der Ingwer an der Rehkeule, daß er ihn verachten will. Die Hühner sind erschlagen; auf Silberschüsseln gebahrt; von seinen weißen Kerzen beleuchtet. Die Blicke von zwanzig Gewaltherren und Fürsten voll Lobs auf sie gerichtet; in Mandelmilch schaukeln sie Rümpfe, Beinchen und Hälse, Rosinen zum Haschen um sie gebreitet, ihre kandierten Schnäbelchen füllend. Spitzt die Münder, salbt die Lippen mit Speichel, im Strome fließenden, aus allen Bronnen geeimerten.

Heran Pfälzer Most. Die feuerspeiende Büchse, treffliches Symbol für ein Weingefäß: da läßt sich leicht der Malefizer finden, der hier ersterben will; und soll es der erwählte Römische Kaiser sein, es muß geschossen sein, in der Minute, im Nu, aus der großen Büchse, die der Obermundschenk sich auf die Schulter lädt; der Kaiser richtet, zielt und schießt, jach in den Schlund des tobenden Narren, des hingewälzten lachenden Kobolds in der braunen Schellenkapuze, während der Herr sich die weißen Spitzenärmel schüttelt, in den Stuhl sinkt, nach der Serviette ruft und vor Inbrunst vergeht: „Noch einmal!"

Trompeter schmetterten zu sechs vom Korps herunter, aus dem goldenen Käfig des Balkons, der Heerpauker schlug bum. Zwischen der Musik saß der Kaiser hinter dem Wildschweinbraten in Pfeffer, einen weißen Hut mit der Reiherfeder auf dem leicht glatzigen Kopf, seine Ohren durch das Raspeln seiner Zähne nicht gehindert dem Schmettern zu folgen. Sansini, Zinkenmusikus, übte sein hohes Werk; verborgene Diskantisten und Kastraten pfiffen, rollten, wirbelten; sie umspielten die wenig sich drehende Ruhe des Basses, den eine weiche Stimme ansprach, beschwor.

Zur Linken des melancholischen Spaniers ein schmales wangenloses Ziegengesicht, über dem stumpfen Lederkoller die krebsrote Atlasschärpe, aus grünen dünnen Armeln langspinnig zielend gegen das Millefioriglas, Karl von Liechtenstein, Oberstburggraf, Statthalter in Prag, sprach von Heidelberg und dem geflohenen Winterkönig, daß noch frostiges schwankendes Wetter sei und man jetzt nur schwierige Landstraßen finde, besonders wenn man es eilig habe. Ein Abt biß seinem Kapaun das Bein ab, addierte, während es zerkrachte, das zurückgebliebene kurpfälzische Silbergeschirr, das ihm in Böhmen von frommen Wallonen überreicht war. Und auch der alte Harrach knuspernd an Krammetsvögeln, huldvoll über seinem Stuhle schwebend, graziös, kahlköpfig, hielt sich an die Prozesse und Konfiskationen in dem geschlagenen Land; da wäre tot der Peter von Schwamberg, Ulrich Wichynski, Albrecht von Smirsitzky, davongelaufen, werden das Wiederkehren vergessen.

Hitzig schmetterten die Trompeter. Einen Augenblick sahen alle Herren auf, die in den spanischen Krausen, die in den gestickten niederländischen Spitzenkragen auf bunten und verbrämten Jacken, die in den ungarisch grünverschnürten Wämsern, in den duftigen französischen Westen und Purpurüberwürfen, Kardinäle, Äbte, Generale und Fürsten, und ihnen schauerte, als wenn es eine Kriegsfanfare wäre. Rasch war Musik und Geist eingelenkt. Wollüstig fühleten alle erwärmten Nerven das Gespensterheer des geschlagenen blondlockigen prächtigen Friedrich durch den Saal ziehen, reiten durch das Klingen, Tosen der Stimmen, Becher, Teller, von dem herabhängenden Teppich des Chors herunter auf die beiden flammenden Kronleuchter zu, brausend gegen den wallenden Vorhang, den die Marschälle und Trabanten durchschritten: prächtig zerhiebene Pfälzerleichen, Rumpf ohne Kopf, Augen ohne Blicke, Karren, Karren voll Leichen, eselgezogen, von Pulverdunst und Gestank eingehüllt, in Kisten wie Baumäste gestaucht, kippend, wippend, hott, hott durch die Luft.

Oh, wie schmeckten die gebackenen Muscheln, die Törtchen und Konfitüren Seiner Kaiserlichen Majestät. Schande und Schmach, daß einer Graf, Fürst, Erzherzog, Römischer Kaiser werden kann, und der Magen wächst nicht mit; die Gurgel kann nicht mehr schlucken, als sie faßt — der schlaue Abt von Kremsmünster wie der Kaiser, der Fürst von Eggenberg, der Liechtensteiner wie der Kaiser, der Oberstsilberkämmerer, der Oratoriendiener, der Truchseß, Vorschneider, Tapetenverwahrer, Küchentürsteher wie der Kaiser, Marchese Hyacintho di Malespina, Ugolino di Maneggio, Thomas Bucella, Christoph Teuffel, der Organist Placza wie des Heiligen Römischen Reiches alles übersteigende gesalbte Kaiserliche Majestät, in einem Takt raspelnd an einer Waffel.

Oh, wie schmeckte dem Kaiser unter seinem weißen Reiherhut der Tokayer aus dem Venezianer Glas. Wie schlug er sich den Schenkel, warf sich tiefer in das Gestühl, vergrub sein im Gelächter entlarvtes Gesicht im Schoß.

Wedekind-Epitaphion

Von Curt Schawaller

Der Künstler Wedekind trug seine Seele nie auf der Zunge, wenn er diese, grandios ins All stierend, schamlos herausstreckte: Denn seine Seele war nicht die sorgsam präparierte und kokett präsentierte Seele des Fachliteraten, sondern sie war die schamvoll-glühende, bewahrend sich bergende, glutvoll-zuckende Seele des universalen Menschen; und ähnlich ist es auch um die so oft behauptete „Seelenlosigkeit" seiner sogenannten „Dramenfiguren" bestellt.

Frank Wedekind war der Klassiker der Groteske: Das wäre etwas für seine Persönlichkeit, viel für die Technik des Dramas, wenig für das Erhöhen und Erweitern und Vertiefen künstlerisch-menschlicher Werte. Doch er hat das banale Gefäß der Groteske aus muffiger Tiefe emporgehoben in frostklare Luft und hat es in ein für das Ethos zeitlosen Künstlerwillens aufnahmewürdiges, den Gefäßen der Tragödie wie der Komödie stolz-analoges, kostbares Kristall verwandelt; das aber hat er nicht vermöge seines preziös-artistischen Formtalentes, er hat es vermöge seiner, trotz scheinbar fanatischer Einseitigkeit, allumschließenden Seele getan. So also spiegeln sich in den kostbar geschliffenen Hohlspiegelwänden seiner Groteske, Gefühlsfähigen triebhaft erfühlbar, Tragödie wie Komödie des Lebens; doch keine von beiden vermag (hier) über das Aktiv-Groteske jemals zu triumphieren: Das war Wedekinds Größe, Wedekinds Menschlichkeit, Wedekinds Meisterinstinkt.

Der Dichtermensch Wedekind kannte die tragische Schuld, die komödische Sühne. — Im „Erdgeist" verhüllt sich wundervoll die tragische Schuld Doktor Schöns, der an der Blumenhändlerin Lulu, die ihn bestahl, nicht aus verzeihender Menschlichkeit, sondern aus schwül-besessener Lüsternheit, Barmherzigkeit übte: um ahnungslos mit dem Spaten dieser tragischen Komödienbarmherzigkeit die eigene Grube zu graben. Aus den beiden („Tragödie" genannten) Grotesken „Die Büchse der Pandora" und „Erdgeist" blitzt seltsam schalkisch Komödiensühne; Komödiensühne, die predigt: „Alle der sexuellen Tragödie sich ‚überlegen' Fühlenden, sich als die ‚Geistigen' Spreizenden, Alle mit der Körperseele des Weibes scheinbar spielerisch Experimentierenden sollen schließlich am Weibe verbrennen wie glänzende Käfer am Windlicht"; Komödiensühne, die predigt: „Doch alle ‚Ungeistigen', alle plumpen Athleten, die das (vom dicken Feldmarschall kompakt besessene) Schlachtroß auf heldischer Mannesbrust balancieren, sollen zwar nicht am Weibe verbrennen, aber sie sollen ermordet werden durch Haß der Rivalen"; Komödiensühne, die predigt: „Die Geistigen werden zu Helden der sexuellen Tragödie, weil sie sich der sexuellen Tragödie stets ‚überlegen' fühlten; die ‚Ungeistigen' aber, die das (vom dicken Feldmarschall kompakt besessene) Schlachtroß auf heldischer Mannesbrust balancierten, werden von Helden, die nur den Feldmarschall (nicht aber auch das sockelhufige Roß) zu balancieren vermögen, neidvoll beseitigt werden." — Oh wie unendlich schalkisch und wundervoll flimmern des Lebens Komödien und Tragödien aus dem grotesken, kostbar geschliffenen Wedekindspiegel uns Überlebende an.

Jonathan

Von Otto Zarek

(Aus einer nicht vollendeten Tragödie „David". — Jonathan, der am Geist leidet, berauscht von der Jugendkraft Davids, stürzt in die Nacht und spricht:)

Mich peitscht das Dunkel aus dem Schoß des Selbst hervor,
Mich treibt ein Wahn, das Leben nackt zu schauen,
Wenn es als Nacht um dürre Äcker stelzt
Und Brunst des Leibes zur Enthüllung treibt.
Ich suche Paare, die sich eng umpressen;
Verschwenden sie einander alle Wachheit
Und tauchen tiefer, taumeln in Vergessen.
Vergessen ist die Liebe, die ich sehne.
In ein Vergessen tappt mein müder Schritt,
An blassen Wassern, über harte Wege,
Durch Stadt und Staub, ein Sturz in blinde Nacht.

Umsonst! Die Qual sitzt tief. Sie ist nicht wie Geruch,
Den eine Landschaft von den Knöcheln badet,
Den jeder Sprung ins freie Feld zersprengt.
Die Qual ist nicht von diesem Sein, nicht irdisch,
Und kein Gesetz hemmt ihre heiße Wucht!
Kann ich sie greifen? Ihr Gesicht zerschnüren?
Ich selber stürzte, tot, ein Klumpen Blut,
Im leeren Nichts zusammen und erstickte,
Wenn ich den Stoff zerstöre, der mein Leben antreibt.
Ich bin Ich selbst, der nur im Wissen lebt
Und den Verruf in dumpfes Dasein stieß.
Umsonst! Ich bin nicht mehr als Ich. Ich bin nur
Die tiefe Qual, die ich so wutvoll hasse.
Und jenes Nichts, das ich erschaudernd ahne.

Ist Hoffnung? Wo? Mein Wandern schleicht zu bang,
Mein Irren hinkt zu wund durch alles Diesseits,
Und schreckt, als zerre es die dunkelste Gewalt
Ins Sein zurück, vor allem Traum zusammen.
Das ist vielleicht die Sünde, die mich schlug:
Daß ich mit fiebrigen, geschwellten Händen,
Doch ach, zu kalt, zu saftlos gottwärts greife.
Erzitternd vor den Schmerzen der Berührung
Mit Gott, stürz ich mich stets hinab
In diese Welt der Flächen und der Stunden,
In dieses Sein der Dinge, das mich ekelt
Und dem ich hilflos doch verloren bin.
O Mut! Befreit sein! Seinem Weg entrinnen!
Ich irre nächtens über alle Straßen
Und krieche über alle Möglichkeiten.
Doch: Ich bin Ich! Und ob ich daran stürbe!
Ich zürne allem Glück, bespeie es mit Blut,
Und kralle tief ins Fleisch des jungen Menschen
Den Haß des Narren, der doch leben muß,
Den Haß des Weisen, den die Weisheit närrt.

Und ich muß leben! Leben muß ich dennoch!
Denn unerhörter Tag kann sich ereignen.
Ich bin Dir nah, ich werde Dir erstehen:
David! Von Deiner Jugend gürte ich den Glanz,
In dem ich wimmernd Trost des Schlafes finde.
David! Ich will Dich! Ich, so wie Ich bin. —
Nie wird Veränderung das Ich erfassen;
Liebe mich, der ich bin. Ich bin der Spiegel,
Der glatte, tiefgewölbte, hohle Spiegel,
In dem Dein Licht erschütternd heller wogt;
In mir strahlt Deine Kraft ins Endenlose.
Den schlanken blassen Leib biet ich Dir dar,
Die krumme Hülle meiner jähen Schmerzen.
Umarme diese dürre Formung auch!

Sie ist doch eines Menschen trauriges Gefäß,
Sie ist doch auch vom Zwange der Natur.
Das Jünglinghafte eines Königs fällt vor Dich,
Wie eine wunde Bitte, die ein Gram entflammt:
Nur laß mir meinen grausam-süßen Geist!
Laß mir das Ich-sein, das mich selig mordet,
Und mordend mir Vorklang von Liebe gibt.
Denn Liebe ist das Strahlende des Körpers,
Das ich als weißen Wurf in Händen halte,
Wenn ich durch Gassen irre, die Gestank
Von Alltagsleben wüst begattend schwellen.
Denn Liebe ist der Ton,
Der mein Gehirn ersehntem Schlafe zuspielt,
Wenn es aufbrennt im Feuer seines Nichts.

Verantwortung

Von Hans Schweikart

Hofmannsthal: Ein Gesetz für sich und die Sterne anerkennen

Auch der Schauspieler reproduziert nicht seinen Eindruck. Der Dichter veranlaßt die schauspielerische Schöpfung, ohne ihre Vollendung bestimmen zu dürfen. Schauspielkunst beginnt an der Grenze der Dichtkunst: nichts verbindet sie als das Motiv.

Wie auch sollte Schauspielkunst zu bewerten sein, wenn sie untätige Interpretation wäre. Erst eindeutige Stellungnahme des Schaffenden zum Stoff erlaubt ein Urteil darüber, ob er Künstler ist. Er bedankt sich dafür, „Objektiv" eines Photographenapparats zu sein. Wert bedingt Subjektive! Das Subjekt schneidet die Welt, da entsteht die Tat. (Betonung: „Tätiger" Geist? Da Geist doch den Begriff der Tat integriert!)

Aus Bestimmtem in das zu Bestimmende geht der Weg der künstlerischen Sendung: Wissen freilich ist Befreiung von Verantwortung, Glauben aber Auffichnehmen dieser schwersten Bürde. Verantwortung gegen deinen Dichter? Gegen dein Parterre? Nein — aber Verantwortung gegen dein Herz.

Und schließlich: nie kannst du um dich wissen (Katastrophe des Ästheten) — so unternimm es, an dich zu glauben.

Künstler ist, wer es wagt, die Sterne auf sich zu nehmen. So möge er von ihnen zeugen.

Leben

Von Franz Heinz Bierbaum

Nacht. Geburtstag. Kinderstube.
Tantenliebling. Mutterbube.
Vorschulklassen. Bunte Mütze.
Vaters größter Stolz und Stütze.
Jungenstreiche. Lust zu Leben.
Stürmen, rennen, fliegen, schweben.
Egoistisch. Rauhbeinmäßig.
Stolz und selbstbewußt. Gefräßig.

Dann die Kanten runder-schleifen.
Mähliches Zum-Jüngling-reifen.
Regen idealer Triebe.
Friedrich Schiller. Erste Liebe.
Erste Händel. Erste Lügen.
Erstes Sich-dem-Schicksal-fügen.
(Daher seelische Vertiefung.)
Oberprima. Reifeprüfung.
„Trotz", „obgleich", „wie wenn" gelungen.
„Erstes" Lebensziel „errungen".
Rührung. Händedrücken. Feiern.
Reden hören, Reden leiern.
Mahnung. Schleierlüften. Wissen.
Längst verspätet. (Lachenmüssen.)
„Bergerklommen". „Rückwärtsschauen".
„Vorwärtsstreben". „Gottvertrauen".
Worte. Worte. Worte. Worte.
Piano. Mezzoforte. Forte.
Elterntränen. Tücherwinken.
Endlich atmen. Freiheit trinken.
Leben. Tatkraft. Glaube. Sehnen.
Holde Stimmen der Sirenen.
Vorhangheben. Wahrheit finden.
Erste Täuschungen verwinden.
Erstes banges Flügellähmen.
Trotz. Schmutz. Weiber. Schande. Schämen.
Zwiespalt. Einsamkeitserkennen.
Zweifelnd in die Wälder rennen.
Schließlich seine Not bezwingen.
Aufgerafft zu neuen Dingen.
Stehen. Wanken. Fallen. Stehen.
Werke kalt zerrinnen sehen.
Dann und wann noch einmal mucken.
Endlich sich geduldig ducken.
Sich beherrschen und verzichten.
Ordnung. Staat. Familie. „Pflichten".
Nicht mehr mit dem Kopf durch Wände.
Arbeit. Arbeit. Schwielenhände.
Lebensunterhalt verdienen.
Nummer in den Staatsmaschinen.
In des Daseins kleinen Nöten
Schließlich jede Sehnsucht töten.
Praktisch werden. Klar bei Sinnen.
Scharf berechnen und gewinnen.
Sich gewöhnen. Streben. Streben.
Neuer Wendepunkt im Leben:
Hochzeit. Liebe? Was heißt Liebe?
Schwärmer sind nur Tagediebe.
Nicht an dunkle Dinge rühren.
„Eine gute Ehe führen".

Mit den kleinen Lebenslügen.
Sparen. Sorgen. Sich begnügen.
Nicht die „Wenn-Gedanken" hegen.
Nur das „Ist" zu Grunde legen.
Frau ernähren. Kinderzeugen.
Nach Gehaltsaufbesserung äugen.
Biertisch. Und Geschwätz. Kollegen.
Aufsehn nirgendwo erregen.
Stets zu Hause ernst und prüde.
Streng moralisch. Und solide.
Redner. Prediger. Magister.
Weltverbesserer. Philister.
Jegliche Verlockung fliehen.
Seine Kinder gut erziehen.
Samen säen. Unkraut jäten.
Gute Werke. Beispiel. Beten.
Mit den Jenseitseintrittskarten
Auf das große Ende warten.
Still. Vertrauend und geduldig.
Niemand Rechenschaften schuldig.
„Dankbar für des Himmels Gaben
Seine Pflicht erfüllt zu haben".
(Wie es später wohlbegründet
Obligat der Nachruf kündet.)
Währenddessen heimlich fühlen,
Wie schon hundert Augen schielen,
Daß man endlich resigniere
Und sein armes Bündel schnüre.
Währenddes die Kinder reifen.
Nach den Lebensbäumen greifen.
Mut-beseelt mit klaren, hellen
Augen an den Lebensschwellen.
Ahnend nicht, daß hinter Mauern
Graue Schatten grausam lauern.
Kinder, die mit glaubensvollen
Seelen durch das Dasein tollen.
Stürmen. Rennen. Fliegen. Schweben.
Jauchzen, taumeln, leben, leben.
Hoffnung. Tatkraft. Glaube. Sehnen.
Holde Stimmen der Sirenen.
Klettern auf der Himmelsleiter,
Bis auch sie als müde Streiter
Langsam in die Tiefe sinken
Und im grauen Tag ertrinken. . .

Ein Geschlecht

Von Max Freyhan

Der Krieg als Chaos, als Aufwühlung jeder Gefügtheit und aller verborgendst drängenden Triebhaftigkeiten: aus solchem Urerlebnis hat Fritz v. Unruh diese Tragödie empfangen und zu einer rätseltiefen Symbolik gesteigert. Wie das Buch verzeichnet, ist das Werk im Felde begonnen und im Felde beendet, und so hat der Dichter dem maßlosen Geschehen gleichsam Aug' in Auge seine Visionen geschaffen, unverwandt den Blick einbohrend in das Schicksalsantlitz dieses Krieges. Da wurde ihm ein bloß Einzelnes, ein bloß Zufälliges, was sonst wohl den Dichter zum Gestalten zwang, wenn sein Volk im Kampfe stand gegen die Völker. So war noch für einen Genius wie Kleist die „Hermannschlacht" der Spiegel gewesen, den er seinem Deutschland vorhielt und seinen Fürsten, und zugleich die gleichnisstarke Flamme, an der er den Haß entfachen wollte und den Losbruch des Brandes. An Fritz v. Unruhs Schöpfung gemessen ist Kleistens Hermannschlacht in ihrem Grundgefühl eingestellt auf nächste Zwecke der Ausdeutung, der Sinnbildlichmachung des historischen Moments, der geschichtlichen Aufgabe seiner Nation in eben den Bedingtheiten jener Zeit der Erniedrigung. Die Tragödie „Ein Geschlecht" kennt keine solche Zielgebung, sie weiß von keinem „Wozu" dieses Krieges, von keinem „Feind", von keinem „Sieg" über fremde Gewalt, zu dem sie die Herzen wehrhaft machen will, sie ergreift nicht Partei im Gegeneinander des Streits und läßt nur dieses gelten und will nur dieses deuten: Menschheitsschicksal und Weltgeschehen. Ein Metaphysisches, ein Geheimnis aus dunkelnden Tiefen der Weltseele ist Fritz v. Unruh dieser Krieg, und Weltwende, das Chaos neuer Geburten wühlt er, ein Besessener seiner Gesichte, in die Erscheinung herauf. So unabweisbar, so ausschließlich geht es ihm um Deutung, um Symbolisierung, daß er der Realitäten, um an ihrem Gerüst seinen Bau emporzuführen, eigentlich kaum bedarf. Als behinderte ihn eine Handlung und entfernte ihn eine in sich verschlungene Folge äußeren Geschehens von der Mitte seines Gestaltungswillens, gibt er nur ein Mindestmaß der Tatsächlichkeiten, gerade so viel, um von diesen „Dingen" aus den Halt zu gewinnen, ins Grenzenlose, ins Unermeßliche vorzugreifen.

Keine Zeitgebundenheit engt diese Tragödie des Krieges, die sich irgendwann begibt im Zeitenlosen. Keine örtliche Verwurzelung fesselt die Phantasie in einen bestimmbaren Bereich: auf Bergesgipfel vor einem Kirchhof, in der Spanne einer hellen warmen Nacht, die der Tag zu neuen Ufern führt, rollen sich die Entscheidungen ab. Das Geschlecht — das ist die Mutter, das sind ihre Söhne und die Tochter, und wie diese im Äußeren teilhaben an der Zwangsgewalt des Krieges, das ist in so einfachen, übersichtlichen Linien hingezeichnet, daß für dieses im kleinsten Rahmen sich haltende Geschehen der Name Handlung fast zu gewichtig erscheint. Die Mutter hat den einen Sohn im Kampfe verloren. Ihr blieb noch der jüngste Sohn, der mit der Mannschaft zu Tal geht und am heraufdämmernden Morgen mit den Siegern wieder zurückkehrt. Ihr blieben neben diesem noch zwei Söhne und die Tochter: Entwurzelte, von der festen Scholle Losgerissene, in den leeren Raum geschleuderte Opfer und Ausgestoßene. Denn der älteste Sohn ward zum Ver-

brecher, der Frauenehre schändete, und der Feige weigerte den Gehorsam in der Schlacht. An diesen beiden, so will es das Staatsgebot, muß die Strafe vollzogen werden. Die Mutter, der jüngste Sohn soll es tun — der Älteste aber harrt nicht solcher Entschließung: er selber gibt sich den Tod. Gleich ihm stirbt von eigener Hand auch die Tochter, weil die Welt ihr sinnlos geworden, und nur der feige und der jüngste Sohn dauern hinein in eine neue Zeit. Diese Dürftigkeit der äußeren Aktion wird noch dadurch unterstrichen, daß auch innerhalb der Gesamthandlung von Mensch zu Mensch auf Zweck und Ziel hin kaum etwas bewegt wird, daran sich wieder der Wille des anderen in Tat und Wirkung umzusetzen vermöchte, sondern geschehen in solchem Sinne läßt der Dichter eben nur dieses Wenige, um diese winzige Insel der Gegebenheiten in der breit und wuchtig hereinbrechenden Flut der Reflexion und Symbolik gleichsam hinfortzuströmen.

Und um was nun eigentlich geht es in Fritz v. Unruhs Tragödie? Es mag Menschen gegeben haben, die gegenüber dem Phänomen dieses Krieges, als es zum ersten Male in seiner ganzen katastrophalen Gewalt in unsere seelischen Bezirke niederstürzte, nur von diesem einen alle Grenzen überrennenden Gefühl durchschüttelt waren: nun wird Chaos! Daß der Lebendige den Tod denken soll als die Tat seines Lebens, ja das er ihn leben soll, diesen Tod, als den dionysischen Taumel seiner Existenz — das eben ist die Entfesselung aller Triebhaftigkeiten bis in ihre letzten Gründe, das ist die Übersteigerung des Lebens in ekstatischer Selbsthingabe an den Tod. Chaotisch mußte der Mensch werden in seiner Seele, wollte er das Chaos gebären ringsum, das dieser Krieg ist. An dieser tiefsten Wurzel packt Fritz v. Unruh das Problem und schafft die Vision des chaotischen Menschen. Er greift so entscheidender zu und so genialer, als er in das Urzentrum vorstößt aller Vitalität: in den Hunger, in die Instinkte geschlechtlicher Lust. Der älteste Sohn, dieser Chaotische, Entwurzelte, schuf in dem Übermaß seines Rausches von Kraft und Todesbrunst Wundertaten des Muts — und das Vaterland krönte ihn. War es nicht aber die gleiche, alle Hemmungen fortbrechende Gewalt unersättlichen Lebensdurstes, die ihn schänden hieß, um an Weibesleib sich satt zu trinken? Und dieser Tat wegen ward er in Acht getan und zum Verbrecher:

Erst reißt man uns auf sonnennahe Gipfel
und hat sich unsre Brust dem Tal entwöhnt,
daß sie sein Bauernjoch nicht mehr erträgt,
sticht man uns mit Gesetzen durch das Herz!

An solcher Verwirrung des Gefühls — eine echt Kleistische Schürzung des tragischen Knotens — geht dieser Sohn zugrunde. Er findet den Ausweg nicht aus dem Widerspruch, daß der Staat die Kräfte, die Triebe, die Flammen des Blutes entfesseln muß, um dadurch sich zu behaupten, um aus der Schmelzglut der lodernden Gewalten ein Neugeformter hervorzuwachsen — und daß dieser selbe Staat seine Grenzpfeiler aufrichtet und starr seine Normen walten läßt, wenn dieser Lebensdrang in all seiner Fülle an den Reiz sich verlieren will und an die Schönheit der Erscheinung. Von einer hinreißenden Großartigkeit ist es, daß dieser Trunkene in der Maßlosigkeit seines Begehrens auch in der eigenen Schwester nichts anderes mehr erblickt als das Weib, daß dieser von Leben und Augenblick und Daseinslust Besessene keine Grenze mehr anerkennt, ja keine Grenze mehr fühlt und — einem Künstler gleich, der Licht nur sieht und Linie und schwingende Form — nach dem verwandten Körper greift, darein sich zu verschwenden und zu verwühlen. Es ist nur eine psychologisch gebotene, der Gestalt fein nachspürende Ergänzung ihres Wesenkomplexes, wenn dieser älteste Sohn in der Unbedingtheit seines Blutrauschs alle Wertungen dieser Welt als Abstraktionen, als leere Hülsen und Schemenhaftigkeiten empfindet. Dieser eben kennt nur die eine Realität: das Erlebnis seines Triebs, die Dämonie des Vulkanisch-Animalischen, und alles andere sank dahinter hinab als Wesenloses und Entblutetes — ihm ward es „Zunder, der im Blut verbrennt". Vor jener schrankenlosen Vitalität, die sich nur noch aus Trieben und Instinkten speist, erstarrt die Tradition der Väter nicht minder als Religion und Gott, die Liebe der Mutter nicht minder als Vaterland und jede gültige Wahrheit zu erkalteter Leblosigkeit, und selbst die eine große Verlorenheit dieses Menschen an Lust und Schönheit und entfesselte Begierde — auch sie verkümmert und schrumpft ihm, dem Unersättlichen. Denn aller Trieb will Lust, und

jede Lust will Unermeßlichkeit — so ist jedes Weib als Gebärerin die tiefste Wurzel aller Not. Denn: „Wo ist Platz?" Zu verschwenderisch haben die Mütter die Erde mit Köpfen übervölkert, und so blieb der Lust kein Raum — an Grenzen und Wänden rennt sie das Hirn sich ein, und aller Drang und aller Trieb ist ausgeliefert zu verbluten und zu versickern. Im Zentrum zerstört, ein Chaotischer geworden im Chaos dieses Kriegs, ein Grenzenloser in dieser Welt der Grenzen, stößt er sich von diesem Erdball ab, der ihm zu eng geworden.

Es ist eine der bedeutsamsten Eingebungen dieser Dichtung, daß es die eigene Schwester ist, die in ihres Blutes sündiger Verirrung diesem ältesten Bruder in trunkener Ekstase verfällt. Wie er begreift auch sie nicht, daß der Stein der Sitte den Drang, den Trieb, den Quell des Lebens verstopfen darf, wo er „aus dunkeln Qualen bricht"; nur dämmernder, brodelnder Instinkt, nur Lust und Losgebundenheit sucht sie Erfüllung allein in diesem Bruder, findet sie ihr eigenes Maß nur in seiner Unermeßlichkeit. Und dieser Taumel des verwandten Bluts, diese letzte Kühnheit in der Versinnbildlichung des Chaotischen gibt dem Werke Fritz v. Unruhs eine wilde Größe und treibt einen Atem hindurch, wie er in Kleistens Penthesilea fiebert. In diesem Bilde geschwisterlicher Sinnengier gestaltet der Dichter eine überwältigende Vision des Chaotischen: hier jagen Pulse gegen Pulse, wälzen sich Kräfte gegen Kräfte zu solch elementarer Katastrophe heran, daß ihr Zusammenstoß die Seelen zerschmettern muß, weil das Chaos nicht dauern kann.

Diese Wende der Tragödie, diese Geburt des Kosmos aus dem Chaos, wird möglich durch die Gestalt der Mutter, die zwischen ihren Kindern, die gegen ihre Kinder, die über ihren Kindern steht. Sie ist die Reifende, das Sinnbild aller Wandlung, Entwicklung des Weltgeschehens, sie die geduldig Zuwartende im Gegensatz zu diesen Kindern, die nur Trieb sind und Rausch des Bluts, sie die Formende, Gestaltende im Gegensatz zu diesen Dynamischen. Denn sie fühlt den tiefen Sinn, „der Knospen Schalen gab und Weltenkeime im Gesetz vollendet"; ihr gilt Triebhaftigkeit, Keimendes, Knospendes nur, sofern es in Gestalt und Formung erwächst. Aber auch hier wird dieses Ideeliche nicht blaß, nicht bloße Abstraktion, sondern eine heiße Blutwelle strömt zwischen dieser Mutter und ihren Kindern. Diese Mutter kann bacchantisch dahinstürmen in Lust und Gier mit der Gier und Lust ihrer Kinder, sie kann bitten und flehen zur Liebe ihrer Kinder so voller Innigkeit und stillem Schmerz, wie nur je eine Mutter warb um ihr Liebstes und Eigenstes, wenn es von ihr sich abgekehrt, und dann kommen ganz schlichte, leis-streichelnde Worte, von ihrer Lippe: „Ach Kind! O lieber Junge, Herzenskind!" — sie kann aber auch in antikische Größe sich steigern, wenn sie nicht länger angeklagt stehen will von ihren Kindern als der Urgrund aller Übel, und sie vermag endlich die Künderin zu werden einer neuen Welt, einer schöneren Ordnung: sie — als Gebärerin sinnlosen Lebens gescholten von ihrem eigenen Blut — sie allein, die im Reifen sich Wandelnde, vermag aus dem Chaos den Kosmos zu gebären. —

„Es rundet sich die Welt aus tiefster Freude nur ins Gleichgewicht!" Lust wollte Unersättlichkeit und Trieb zeugte Chaos, wie das Chaos den Trieb zeugte und die Lust — Freude aber ist Maß und Form und gesicherte Satzung. Dieses Wort von der Freude, das sie dem alten Recht, der alten Ordnung, die nur Instinkte stachelte und Qualen schuf, als eine neue, Seligkeiten verheißende Wende der Welt entgegensetzt, wird zum Flammenzeichen, um das die Menschheit sich schart, und zwingt selbst die Träger der Staatsidee in seinen Lichtkreis: der eine Führer der Mannschaft fühlt die werbende Gewalt dieses Kultus der Freude, auch er kann nun nicht mehr länger das rote Tuch der Schrecken dulden an seinem Leib und wirft es hin: „Die Sonne mög es bleichen!" —

Sind die Linien dieser symbolischen Führung der Idee gewiß nicht einfach geschwungen, und verknüpfen sie sich zu einem gedankenschweren Bilde von mystisch-dämmernder Schönheit, so zwingen sie sich doch unserm Erleben mit eindringlicher Notwendigkeit auf. Aus allen Wirrungen schält sich zum Ende eine sichere Klarheit und scharfe Plastizität der Gesichte heraus, die Knoten der Ideelichkeit lösen sich, und jedes Gefühl einer wunden, schmerzenden Zerspaltenheit wird heil und gesund an diesem reinen Trunke der Freude. Nur ein Schatten bleibt und ragt hinüber in diese neue Zeitlichkeit, und mit ihm eine nicht leicht bestimmbare, schwer zu entschleiernde Proble-

orgik

matik. Der feige Sohn, zum Tode schon verurteilt, soll nach dem Spruch des einen Führers am Leben bleiben, wenngleich aus seinem Schweigen Arges wetterleuchtet. Diese stumme Gestalt steht in der Dichtung gleichsam neben den Dingen, als fragender Schatten ragt sie neben den wilden Blöcken der chaotischen Welt, wie neben dem heiteren Tempel der jungen Sonnen. Spärlich sind die Deutungen, die der Dichter selber uns an die Hand gibt. Ein Träumer soll er sein, der mit seinen Träumen die Wolken füllte, „wenn Erika in Mittagsweiten glühte", sein zarter Fuß hat „sonst der Raupe achtsam Platz gemacht", und nun soll er die Kraft sein, deren fahles Antlitz jede neue Zeugung im Keim ersticken macht, jede Regung des Lebendigen zu Trotz und Aufruhr gegen Bestehendes in gefrorene Starrheit schreckt. Was will es heißen, wenn dieser Feige hinüberdauert in die neue Ordnung der Welt? Daß er unsterblich ist und durch allen Wandel unerschüttert und unerschütterlich. Denn er ist — wie die Mutter es sagt — das Gespenst hinter aller Tat, und das ist unvergänglich, wie die Tat selber unvergänglich ist. Die sinnende Seele der Menschheit, ihre Hamlet-Seele, die Rücksicht der Empfindung, des Gedankens, die jeder Frage eine Antwort und eine zweite Frage weiß und so verdammt ist, tat-ferne zu bleiben, diese Idee von der Tragik aller Idee: der scheint dieser Feige, d. h. dieser nicht aus der bunten Fülle des Lebens Mutig-Wirkende die deutende Gestalt zu geben. —

Fritz v. Unruhs „Geschlecht" ein Werk also, eingesenkt in Symbolik, in Rätseltiefen und schlummerndes Geheimnis. Auch — wie der Dichter es nennt — eine Tragödie? Hiermit werden Vorstellungsreihen angeschlagen und Vergleichungbilder geweckt von so grundverschiedener Wesensart, daß man nur zögernd zu entscheiden vermag. Erinnern wir uns aber, daß selbst ein Schöpfer ästhetischer Gesetze, wie Lessing, dem Genius doch immer das Recht unverkürzt lassen wollte, aller Norm die Notwendigkeit und das heiligere Gebot urgewachsener Gesichte entgegenzustellen. Gewiß kennt diese Tragödie Fritz v. Unruhs keine architektonisch-zielstrebende Gestuftheit und Gipfelung, gewiß keine Hinbreitung, Verstrickung und Lösung der Motive in einer mehr und mehr sich verdichtenden Folge des Mit- und Gegeneinanders von Geschehnis und Aktion. Und ganz gewiß gibt es keine sorgsam und von Schritt zu Schritt vortastende Entwicklung und in ihr Geschick verknotende Bindung und Verhaftung von Charakteren. So eben wollte der Dichter gar nicht gestalten, und es hieße fremde Gesetzlichkeiten in einen Organismus überführen, dessen Schönheit nur aus ihrem eigenen besonderen Form- und Lebenstrieb begriffen werden kann. Lyrisch-ekstatisch: das etwa könnte das Kennwort sein (wenn schon eins sein muß), das das Wesen dieses Werkes auszudrücken vermöchte. Nicht um Handlungen, nicht um Gestaltungen von Menschen in ihren Taten und Entschließungen geht es dem Dichter — Wogungen, Wallungen der Seele fluten in andrängenden, sich wieder glättenden, losgelassen sich überstürzenden und steil und sicher und königlich zur Höhe steigenden Formungen und wirken so eine aus geheimen Tiefen pulsende Bewegtheit.

Dieser Aufwühlung bis in unsres Ursprungs Dämmerungen, wie sie der Gehalt des Werkes ist schafft der Dichter in einer bildgewaltigen Sprache den durchbebten und durchschütterten Ausdruck. Ihr Rythmus, der darauf verzichtet, jedes Maßes bar sich auszuschütten und aus sich selber hinzuschleudern, diese im Aeußern gehaltenen und nach der Regel gefügten Verse werden von ihrer inneren, sich entladenden Fülle gleichsam überbrandet und überschäumt und sind so in der Symbolik ihrer Form das adäquate Gefäß für diese Dichtung vom Chaos, das sich zum Kosmos rundet. Um diesen Weltenprozeß, diese Weltenwende zur Vision zu steigern, stellt der Dichter seine Menschen unmittelbar hinein ins Kosmische, läßt er die Dinge der Natur hineingreifen und ihre Gesetzlichkeiten sich verschlingen in die Qualen menschlicher Gebundenheit — und wenn diese Menschen zur Nebelbewegung des Morgens sprechen, wenn diese Mutter den Kirchhofnebel an ihre Brust zieht als ihr „bleiches Kind" oder der Sohn ihn als „Heiligenschein des Todes" fühlt, der um die Gräber seinen silbrigen Dämmer webt, wenn der Tag „heraufriert" und endlich „talfernes Sonnenläuten" die neue Welt kündet und ihren Sieg: so ist dies ein so dichterisch-großes Ineinanderschmelzen von Mensch und Natur, von Schicksal und Weltgeschehen, daß schon ein Erinnern kommen darf an die Nebel und Ausgeburten der Natur, in denen Macbeths Schicksal geistert und reift . . .

Wer wird diesem Werke Fritz v. Unruhs den Lorbeer weigern dürfen? Freilich, es wird Gesinnungen geben, die mit der Art, in der er sich zu dem Problem des Krieges verhält, nicht in innerer Freiheit werden zusammen gehen können. Immer aber wird man fühlen müssen, daß hier ein Künstler von hohem Rang sein brennendes Erlebnis in eine geheimnistiefe Dichtung niedergesenkt hat — ein Künstler, der so verloren ist an allen Reiz des Augenblicks, an alle Herrlichkeit dieser Welt, daß er sie nur freudig denken will und eingetaucht in Licht und in Schönheit. Und auch dessen sollte man eingedenk bleiben, daß der Dichter über alle Gegebenheiten hinweg ein Seher sein darf und ein Prophet — und eine Verkündigung ist es, wenn diese Mutter die neue Welt der Freude grüßt und allen Beladenen dieser Zeitlichkeit voranschreiten will auf goldenen Brücken in ihr Land der Sehnsucht und der Verheißung:

„O weites Land. O sel'ge Flächenlust!
Dich möcht ich streicheln wie ein Wiegenbett,
darunter heil'ges Leben schläft!
Es naht der Tag, voll Lachen steigt er auf,
da wir von der Erinn'rung harter Last,
die uns in unsres Ursprungs Dämmer zwingt,
befreit sind, und wie Adler hoch im Flug
der Qualgebirge Gipfel selig streifen!"

Szene

Aus dem unveröffentlichten Gedicht „Vor der Entscheidung"

Von Fritz von Unruh

Bürgerlich eingerichtetes Zimmer.
Kerzenlicht.

Junge Frau (sitzt erschrocken im Bett auf):
Das ist kein Sturm, das sind die fremden Reiter!

Priester (streicht ihr über die Stirn):
Bald bist du Mutter. Mütter dulden mehr.

Junge Frau:
Ach, lieber Freund, ich wollte, ich wäre weiter. (Sinkt in die Kissen.)

Priester:
Am Fenster weht ein dunkler Mantel her? (Steht auf.)

Ulan (kommt):
Wer ist dies Weib?

Priester:
Des Bürgermeisters Frau.

Ulan:
Sie sieht mich nicht?

Priester:
Sie stöhnt in Kindesnöten.

Ulan (ernst):
Indem ich Euch die Kranke anvertrau,
Lebt wohl. Der Tag wird Vieler Augen röten. (Will gehen.)

Priester:
Befiehlst du diesem Dorf?

Ulan (unwillig):
Was stellt Ihr mich?

Priester:
Der Würgeengel Gottes kam herab
Und wandelt unsre schöne Welt zum Grab?

Ulan (am Fenster):
Die Leichen in den Straßen häufen sich.

Junge Frau (wie aus Träumen):
Mein Mann? mein Vater? nein, mein Bruder, nein?
Das Kind im Leib? Beginn ich zu begreifen?
Wer, fremder Mann, wer soll gemordet sein?
(Ihr Vater, von Soldaten gefesselt und bewacht, betritt das Zimmer.)
Der Vater, helft! (Fällt vor ihm hin.) Wohin will man dich schleifen?

Vater (auf seine Tochter zeigend):
Treibt dieses Heulgesindel aus dem Weg!

Junge Frau:
Ach Vater! Vater! Laß die Knie mich fassen
Und dulde es, daß ich den Kopf dran leg':
Wer lehrt die Menschen, sich so grausam hassen? (Fällt in Ohnmacht.)

Vater:
Das mach du mit dem lieben Himmel ab! —
Hebt nun die zarten Brüste von den Dielen; (Er beugt sich zur Tochter hin.)
Ihr sollt mir Rache säugen überm Grab! (Zu den Soldaten:)
Ans Werk! sonst trocknen eure Henkerschwielen! (Wird abgeführt.)

Ulan. (Beide heben die junge Frau aufs Bett. Vor der Frau):
Dein Leib wölbt sich der Stunde keusch entgegen,
Die deiner Liebe junge Blüte löst.
In diesem Elend welcher Himmelssegen,
Der Jammer selbst vom Schreckenslager stößt.

Priester (am Fenster):
Dort karrt man ihren Bruder, ihren Mann: —
Den Schimmel, der die goldnen Ernten brachte,
Spannt man zu solchen Gräberfuhren an! —
Da geht der Vater; wenn sie jetzt erwachte. (Er betet den Rosenkranz.)

Ulan:
Furchtbarer Haß, du drängst mit jedem Tag
Uns tiefer ins Verhängnis deiner Wucht.
Was lichtversöhnt schon beieinander lag,
Jagt Lügenwerk in hoffnungsfinstre Schlucht.

Eine Gewehrsalve draußen.

Junge Frau (kindlich, gläubig):
Du lieber Gott, drang dieser Knall zu dir?

Priester (um die Frau beschäftigt):
Sie will das Kruzifix! Will sprechen; hört:

Freiwilliger (stürmt herein):
Der letzte schäumte wie ein wildes Tier;
Doch unsre Kugeln haben ihn belehrt,
Wie man das Land von seinesgleichen räumt.

Ulan (zum Freiwilligen, auf das Bett deutend):
Sprich leise! Sieh!
Junge Frau (tastet nach dem Kruzifix mit leeren Augen):
Ich finde kein Gebet. (Stirbt.)
Priester (steht vom Bett auf, bitter):
Sie hat ihr junges Dasein ausgeträumt. — (Zum Ulan):
„Vergeb euch Gott" wie es in Bibeln steht. (Ab.)
Freiwilliger:
Wird sich dieser Pfaff erlauben,
Seine Fäuste uns zu ballen,
Muß er, schwör ich, auch dran glauben,
Und wie seine Leute fallen. (Sieht auf das Bett.)
Solltest dieses Weib bedecken:
Grauenhaft sind ihre Glieder. (Rüstet sich.)
Ulan:
Werden sich ins Weltall recken!
Freiwilliger:
Treffen uns im Felde wieder. (Ab.)
Die Sonne geht blutrot auf.
Ulan:
Starr bleibt mein Schatten an der kalten Wand
Und schreit, daß ich ein Glied der Greuel bin.
Ich trag den Schapka, hab das Schwert zur Hand
Und auch acht Kugeln in dem Laufe drin.
Ich werf das Ding, so tief es fallen mag:
Die Hölle nehms, denn ihr gehört es zu! (Wirft den Revolver aus dem Fenster. Vor dem Bett):
Die Frau, die eben hier noch blühend lag!
Der Krieg läßt uns in Träumen einst nicht Ruh.
Wills Pflicht, zu sehn, —
Und dennoch mitzufechten?
Ists Pflicht, zu gehn
Aus diesen Würgenächten?
Wo ist die Tat,
Wer kann den Weg mir zeigen?
Wer weiß sich Rat,
Wenn Gottes Lippen schweigen? (Ab.)

(Geschrieben Herbst 1914, auf dem Vormarsch in Mozencourt.)

Fritz von Unruhs Trilogie

Die Tragödie „Ein Geschlecht" bildet das Fundament zu einem Dramenbau, der, in den ersten Jahren des Krieges geplant und begonnen, mit der Ausgestaltung seines letzten Teils in die nahe Friedenszeit hineinreichen wird. Wie an jedem aus der Zeit geborenen Kunstwerke, so haftet auch an diesen Werken die Atmosphäre ihrer Entstehungszeit. Freilich mehr in der Stimmung, in der Farbe. In ihren Forderungen und in ihren Ergebnissen weisen sie weit über ihre Geburtsstunde hinaus. Der Dichter empfindet mit seiner organisierten Nerven, das, was kommen wird und wohl auch kommen muß, bedeutend früher als die Menge. Er ist von vornherein menschlich eingestellt. Er anerkennt eine höhere Gerechtigkeit, als die Gerechtigkeit der Schlachten. Er gibt, als Drama-

tiker, jeder Figur ihr tiefes Daseinsrecht. Er kennt in den Tagen des Rausches den Zweifel, in den Tagen des Sieges die Anklage, in den Tagen der Revolution — die er als Erster in der Gestalt des ältesten Sohnes im „Geschlecht" Monate vor der russischen Erhebung gestaltet hat — die geistige Selbständigkeit. —

Sprößlinge des „Geschlechts", der Familie, die den Hexenkessel des ersten Teils als Überlebende verlassen haben, sind auch im zweiten und dritten die Träger der Haupthandlung und der Hauptideen. Die Revolution sprengt unter dem Druck des Krieges im ersten Werk die Blutsbande der Familie — Urfäulnisse aufdeckend, die zur Katastrophe führten! Im zweiten Teil, in der Komödie „Platz", die soeben vollendet wurde, durchleuchtet sie mit bunten Flammen das ganze verhängnisvolle Lügen- und Scheingewebe der Anmaßung und überlebten Macht. Im Fackellicht dieses Spieles taucht furchtbar das vergewaltigte Recht aus seinem Schweigen auf. Nicht wie der erste Teil wuchtig und gehämmert, sondern sinnlich, spielerisch, farbig und der Theaterbühne sich anpassend ist der zweite Teil gestaltet.

Neben dem jüngsten und dem feigen Sohn greifen neue Personen in die Handlung ein: langsam wird es im Hin- und Herwogen all dieser Gruppen deutlich, daß der Entscheidungskampf, der Klarheit über die Entwicklung der Welt bringen muß, nicht mit den Vertretern des alten Regimes, das in allen seinen Erscheinungsformen tot und unerweckbar gezeigt wird, sondern zwischen den beiden Brüdern selber auszufechten ist, dem Jüngsten, der die Wärme und Liebe der Mutter dem zerschlagenen Volke bringt, und dem Feigen, der nach dem Grauenhaften, das er erlebt hat, nicht mehr glauben kann und die Vernichtung schlechthin mehr und mehr selber verkörpert. Der dritte Teil hat die Symbole abgestreift und führt uns wieder unter lebendige Menschen, die leiden und lieben, schaffen und leben. Nach den Worten des Dichters wird er mit dieser Trilogie endgültig das Erlebnis des Krieges überwunden haben und zu seiner menschlichen, dichterischen Arbeit zurückkehren.

Ein großer Teil des Werkes wurde gleichsam unter den Augen des Feindes, den Blick auf den Tod gerichtet, geschrieben. Dadurch entstand, wie beispielsweise im „Geschlecht", Gehämmertes, Gepreßtes, das unter dem Druck von Weltenlasten zu atmen scheint. Unruh könnte nach diesem Stück, das freilich in den letzten Reden der Mutter auch seine Erlösungen hat, für einen unweigerlich auf das Dunkle, Tragische gerichteten Dichter gehalten werden. Doch empfindet man — und ich glaube es auch in dieser kurzen Notiz aussprechen zu müssen — hinter seinem Gesamtwerk, so wenig abgeschlossen und gerundet es auch heute noch vorliegt, ein tiefes Gefühl für Harmonie und Leichtigkeit. Irgendwo steckt für den Feinhörigen hinter diesem Ernst ein Hang zum Spiel, der — wenn die Hemmungen überwunden sind — vielleicht noch einmal sich jedem sichtbar offenbaren wird. In „Vor der Entscheidung", das in den ersten Monaten des Krieges entstand, während um den jungen Offizier ein Sieg- und Blutrausch ohne Gleichen sich austobte, und das bis heute nicht erscheinen konnte, weil die Zensur es bis gestern verboten hatte, läßt Unruh — ein Zeichen jener Sehnsucht — den aufgestiegenen Geist Shakespeares sprechen:

„. . . Was heut, der Sieg in lauten Hymnen preist,
Ist nicht der Seele letztes Heiligtum.
O, tritt den ernsten Krieg des Friedens an:
Gerechtigkeit im Schwert, im Herzen Güte
Ergrüble du der weiten Sterne Bahn,
Die sich ein Cäsar zu verstehen mühte.
Laß Himmel unter Eisenschwingen rauschen, —
Doch ach, den Kolibri vergiß mir nicht.
Wenn Kontinente ihre Kräfte tauschen,
Denk' an das „Lachen", das die Sorgen bricht.
O, denk' der holden leichtbeschwingten Freuden,
Die selbst im Grashalm ihre Blüten schaukeln.
Laß um die Menschheit, die soviel zu leiden,
Ach, laß um sie auch wieder Scherze gaukeln!"

H. H.

Frank Wedekind

Zur „Büchse der Pandora"

Von Peter Hamecher

Promethidenschmerz. Promethidentrotz. Das schrille, bittere, wahnsinnstrotzige Lachen des verlorenen Postens im Kampf der Barrikaden. Lachen mit fünfundzwanzig Gewehrkugeln im Leib. Der Fahnenträger sinkt; aber noch flattert in seiner Hand das rote Zeichen des Aufruhrs, wenn auch zerrissen und zersetzt. Irrsinn lauert und singt dem Sterbenden seine Blasphemien, seine grellen Zynismen, seinen wilden Hohn ins Ohr. Die Tragödie wird zum Bänkelsang, zur Moritat. Aber das rote Fahnentuch flattert.

Dies Tapfermenschliche im Ausharren ist es, was uns an dem Schauspiel der Selbstverbrennung, das Frank Wedekind heißt, ewig erschüttert. Herakles im Nessushemd, zuckend in Qualen, bringt sich selber zum Opfer, zu Ehren des unbekannten Gottes. Das Werk dieses Wedekind mag zerfallen; aber die Erscheinung bleibt, ein aufrüttelndes Erlebnis der Zeitseele und ein Symbol schmerzlich-verzweifelten Kämpfertums. Die tragische Groteske unseres Daseins fand in diesem Dichter, diesem Bekenner ihren stärksten Gestalter, und der anarchistische Frondeur in seiner aufreizenden Unbürgerlichkeit lieh unserem Zwiespalt die Kraft des Aufbäumens, die Leidenschaft der Revolte. Aber sein Menschentum, sein Kämpfertum heiligt die Schamlosigkeit seines Exhibitionismus, und die wilde Gebärde des Schmerzes macht seine frechsten Lästerungen zur Erschütterung. Wer nicht die düstere Dämonie, die tragische Gegensätzlichkeit der Gestalt, ihr innerst Schicksalhaftes begreift, mag in Wedekind den Clown sehen oder den perversen Geist voll der satanischen Lust an der Umkehrung. Den anderen aber ist er einer der Heiligen dieser Zeit, der Heiligen, die auf der Barrikade ihre Weihe empfangen, und sein Name ist ihnen Verehrung.

Die Kämpfe Wedekinds vollziehen sich im Elementarsten des Lebens selber, im Bereich der Triebe, der Instinkte, und hier ist er mit seiner Persönlichkeit wie mit seinem Werke so sehr Ausdruck der Zeit wie kaum ein anderer. Der Mensch von heute spiegelt sich hier in seiner Lebensstimmung wie in seinem Willen, der darüber hinaus weist, im tragisch gesteigerten Bilde. Was Wedekind gab, ist Bekenntnis, schmerzliche Selbstenthüllung. Aber indem er seine Seele nackt hinstellte, ihr Geheimstes entschleiernd, zeigte er uns die Seele des Menschen von heute in ihrer tragischen Zerrissenheit, in ihrer Instinktbeirrtheit und in ihrer Auflehnung. Ecce homo! In einer entgötterten Welt steht der Mensch, der Verzweiflung preisgegeben, hungernd nach dem Glauben, und doch in der Einsicht in das Verstricktsein, in die Hoffnungslosigkeit der Situation sich selbst und seine Sehnsucht verspottend. In dem Bekennertum liegt Wedekinds Größe, und in der Tapferkeit des Ausharrens in der mehr als fraglichen Situation; in diesem Trotzdem seines Kämpfertums, das nicht erliegen will und das heilige Zeichen der kommenden Menschheit hochhält, wenn auch der „enervierende Zweifel an allem" die Kraft der Seele lähmt; wenn auch die Selbstironie wie Säure an ihr frißt. In dieser seiner Haltung: Bekenner und Kämpfer, ist Wedekind Sinnbild und ist er moralische Kraft.

Der enervierende Zweifel an allem, die ewige Unruhe ist das große Geschenk, das der vermummte Herr des Lebens Melchior Gabor am Grabe Wendlas übermacht. Melchior Gabor ist der natürliche Lebensinstinkt, der gleich an der Schwelle des Daseins mit den konventionellen Formen der Gesellung und Gesittung in Konflikt gerät. Er ist zu glühend, zu leidenschaftlich, um sich zu bescheiden, und er stößt sich wund an den Mauern der Konvention, die nur für die kleinen, ängstlichen Naturen gemacht sind. Hier aber entspringt für ihn die Überlegung, die Lebensentscheidung bedeutet. Er mißt die Welt mit seinem individuellen Maßstab, und sie wird als unzulänglich befunden. Aus dem Wahrnehmen dieser Diskrepanz, aus dem Gefühl des Kontrastes entwickelt sich in furchtbaren Kämpfen eine Zerrissenheit des Wesens, deren Frucht ein skeptisch-ironischer Pessimismus, ein tragischer Zynismus ist. Melchior Gabor, ursprünglich rein und voll der natürlichen Unschuld ungebrochenen Seins, wird zum Problematiker unserer sittlichen Kultur. Dieses Erlebnis

formt sein Verhältnis zur Welt. Er wird zum Außenseiter, zum kecken Spieler des Lebens, zum Abenteurer, der die Lebensfreude bei denen sucht, die die Gesellschaft ausgestoßen, und die an ihren gezahnten Rändern ein zweideutiges, unsicheres, aber gesteigertes Leben führen. In den Bezirken des Verbrecherischen, Antisozialen sucht er das zerstörte Bild der ursprünglichen Göttlichkeit des Seins. Das Bild unserer Welt, wie Wedekind es sieht, ist ein durchaus beirrtes. Die Guten im Sinne des Lebens unterliegen, während die Schwachen, die Lebensfeiglinge, Sieger bleiben. So wird das Leben zu einer tragikomischen Groteske. Das Gefühl dieses Zustandes spricht der Marquis von Keith aus: „Das Leben ist eine Rutschbahn."

Auf dem Grunde der Seele Wedekinds, des zerstörten Idealisten, wohnt der moralische Utopist, der Geist und Sinne wieder aussöhnen und die ursprüngliche Göttlichkeit der Welt wieder herstellen möchte. In seinem späteren Werke wird er zu einem Verkünder einer neuen Religion der Lebensfreude, die darauf abzielt, die vitale Einheit des Seins, die verloren ist, wieder zu gewinnen. Der heutige Mensch ringt in ihm, den Krankheitsstoff des mittelalterlichen Asketismus wieder aus seinem Blute auszustoßen. Das Wichtige aber ist nicht der Inhaltswert der Verkündigungen; das Wesentliche ist die Haltung, die Lebensstimmung, die die Erscheinung Wedekind prägt; die Sinnbildlichkeit des menschlichen Erlebnisses, das Wedekind heißt. Indem er die tragische Groteske unseres Daseins gestaltet, und indem er die Situation seines eigenen Menschentums in ihrer Zwiespältigkeit und Zerrissenheit darstellt, wird er zum menschlich großen Offenbarer. Und wird er auch zum großen Gestalter, der aus dem schmerzlich-ironischen Gefühl der Relativität, des Unzulänglichen, Unzusammenhängenden, Irren unserer Welt, in einem Stil, der das Innerste des Geschehens ausdrückt, dichterische Symbole von mehr als zeitlicher Geltung schafft. . . .

Jene schrille, tragisch ironische Lebensstimmung, die der innerste Kern des Wedekindschen Daseins-Erlebnisses ist, hat er, außer in seinen Gedichten, nie so ausgedrückt, wie im zweiten Teil der Lulu-Tragödie: in der „Büchse der Pandora". Hier ist die ganze abenteuerliche Welt versammelt, die für Wedekind die Gegenseite der bürgerlichen Welt ist; versammelt unter der ungeheuren Wucht des Schicksals. In der Mitte Lulu, die schuldig-unschuldige, das Weib, die Freudenbringerin, Dirne und Göttin. Eine Schicksalspantomime. Ein Totentanz. Der Weg der Buhlerin vollendet sich. Aber Wedekind malt ihn nicht mit moralischem Abscheu, wie der gute Hogarth. Er malt nur, ein fast überirdisch ironischer Gestalter, das schauerliche, schicksalvolle Gleiten, den grauenhaften Untergang: „Es ist die alte Passionsgeschichte, daß unsre Freude sich selbst entleibt." Die ganze Untergangsstimmung verdichtet sich ihm zu einem riesigen Nachtspuk. Das Leben mit all seinen Trieben und Begierden löst sich auf in einen gräßlichen Sud, über dem das bleiche Grinsen des Mondes wie ein trübes, melancholisches Verächterlachen schwimmt, und der Dichter zerschlägt die Träume seines eigenen Schaffens in den Worten des Alwa: „Der eine, aus der Hefe des Volkes geboren, ist der gefeierteste Dichter der Nation, und der andere, in Purpur geboren, liegt in London in der Grundhefe und kann nicht sterben". Eine Welt liegt zertrümmert. An Melchi Gabors Scheideweg stand der vermummte Herr, der dem Knaben die Pforten des Daseins öffnete. Hier schwingt Jack der Aufschlitzer sein blutiges Messer.

Es geht nicht an, dieses Werk naturalistisch zu nehmen. Wie alle Werke Wedekinds, trägt es den Charakter der Entladung, der Komplexlösung. Ein unheilbar Zerstörter sitzt auf den Trümmern einer Welt und beschwört, vom Gelächter der Hölle umheult, aus seinem Innern grauenvolle Bilder der Vernichtung, Tod und Weltgericht. Nur als spukhaft groteskes Schattenspiel, das es bei aller Prägnanz, aller Dichtigkeit der Gesichte ist, ist das Werk zu verstehen und — zu ertragen. Hinein aber tönt der Geisterchor:

„Weh! weh!
Du hast sie zerstört,
die schöne Welt,
mit mächtiger Faust,
sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!" . . . .

Promethidenschmerz! Promethidentrotz! Das schrille, bittere, wahnsinnstrotzige Lachen des verlorenen Postens im Kampf der Barrikaden. Lachen mit fünfundzwanzig Gewehrkugeln im Leib. Der Fahnenträger sinkt; aber . . . in seiner Hand flattert das rote Zeichen des Aufruhrs, die Standarte der kommenden Menschheit.

Die Büchse der Pandora

Von Rudolf Kayser

Nicht „zweiter Teil", nicht Fortsetzung, nicht Himmel und Erlösung. Sondern das eigentliche Lulu-Drama, der Mythos, zu dem der „Erdgeist" nur Auftakt ist. Im „Erdgeist" vollzieht sich die Lulu-Sendung an Individuationen des alltäglichen Lebens, diesen Unzulänglichkeiten, diesen Zeitungsmännern, Sanitätsräten, Malern. . . . Lulus Kindlichkeit ist ihnen gegenüber rein und unschuldig, auch in der größten Verworfenheit, auch im Mord.

In der „Büchse der Pandora" gibt es keine Einzel-Beziehungen, nicht Handlung, Betrug und Mord. Jeder trägt seine eigene Marke, ist sein eigener Robinson, dunkles verschlagenes Dasein. Er gehört zum Chor der Verdammten. In diesem Hexenkessel, diesem Totentanz der Geschlechtlichkeit kann es nur zwei geben, die unschuldig bleiben trotz aller Vertierung des Daseins: Lulu und die Geschwitz; die absolute Sexualität und — ihr Gegenteil; die Einsamkeit des Schicksals und die seines anbetenden Orakels. Sie stehen (wenn auch im Mittelpunkt) jenseits des Treibens: das die eine passiv bewirkt, die andere unschuldig trifft. In all dem tanzenden Chaos haben nur sie die Augen offen: die eine in der Unschuld ihrer Bestimmung, die andere im Forschen und Verstehen.

Dies Drama ist nicht mehr die Geschlechts-Tragödie von Männern (wie „Erdgeist"), sondern der Mythos der Sexualität überhaupt. Im „Erdgeist" gibt es noch die Einzeldramen der Goll, Schwarz und Dr. Schön; Lulu selbst schwebt zwischen Menschlich-Zufälligem und der Allgemeinheit des Schicksals. Doch was ist sie in der „Büchse der Pandora"? Nur Mörderin, Dirne und Gehetzte? Sie ist staunendes und leidendes Kind, einsame Ursache gespenstischen Grauens, reines Auge über verzweifelter Körperlichkeit. Sie ist das Schicksal, das schuldig macht, Pein und Raserei, Opfer und Revolte . . ., die letzte Formel der Geschlechtlichkeit.

Die Geschwitz. Kein größeres Mißverständnis möglich, als daß sie in einem Raritätenkabinett des Unglücks der Typus der Lesbierin sei, Zwischenstufe und Patientin des Sanitätsrats M. H. Ihre Sonder-Sexualität stellt sie außerhalb des Lulu-Kreises. Aber die Einsamkeit ihres Körpers läßt sie alles stärker empfinden und durchjagen: Not, Schmutz, Sorge . . . und Lulu, das Idol ihrer Jenseitigkeit. Sie hat und gibt die stärkste Menschlichkeit. Wie einem Hunde streichelt ihr Jack den Kopf: „Sie ist in dich verliebt. Armes Tier." Wedekind selbst beanspruchte sie als die tragische Hauptfigur.

Um Geschwitz und Lulu geschieht das Drama und tobt der Erdball. Sie heben die Not der Geschlechtlichkeit aus gepreßtem Alltag in die Sphäre des Mythischen. Nicht das Sich-Bäumen, Stöhnen und Sterben der Einzelnen; auch nicht der Kampf der Geschlechter als soziologische Weltpolarität (wie bei Strindberg), sondern der Mythos: die Absolutheit des sexuellen Schicksals, einbrechend in unser verzweifeltes Dasein. Die Mythisierung der Sexualität, ähnlich wie sie mit wissenschaftlichen Methoden der große Biologe Otto Weininger versuchte: durch die Absolutierung von m und w (der männlichen und weiblichen Substanz) als Elemente in der Organisation des Menschen.

Denn der Mythos ist die Absolutierung von Lebensmächten, die Kristallisation tragischer Kräfte oberhalb von Zeit, Raum und Individuen. Er ist die Monumentalität in durchsichtiger Höhenluft, der Wegweiser über dem Kampfgewühl.

* * *

Die Gefahr des Mythos ist Abstraktion und Kälte. Wedekind ist ihr nie verfallen. Selbst in seiner gewagtesten Metaphysik, dem Mysterium „Franziska", tobt eine Fülle realen Lebens. In der „Büchse der Pandora" ist es die Aufgabe, nun auch künstlerisch die Konsequenz des „Erdgeists" zu ziehen. Die geistige Entwicklung muß auch formal sich äußern, die Verschiebung der Akzente vom Individuellen zum Absoluten die Organisation des Dramas verändern. So entwickeln sich die drei Akte aus der Logik ihrer Idee heraus. Der erste Akt: Lulus Eintreten und Mittelpunkts-Brennen im Männerkreis; der zweite: das Aufwirbeln der Menschen-Tiere; und dann der Schlußakt: das unvergleichliche Fermate, das Durchdringen des Schicksals mit der armseligen Schar verhungerter, im Kot erstickter Randmenschen.

Wie immer bei Wedekind ist die Sprache streng neutral und sachlich. Sie dient ja nicht dem Aufbau einer Einzel-Tragödie, sondern dem tragischen Schicksal. Die Sätze sind von einer grotesken Sachlichkeit, die selbst in den wildesten Fluten des Gefühls und des Geschehens ihre Ruhe nicht verlieren. Ohne Schmuck und Glanz, ohne Psychologie, gedrängt und knapp, dabei von einem leichten, hier schauerlichen Komödiantentum durchsetzt, spricht aus jedem Mund dieselbe Rede, wie aus jedem Leib dieselbe Gier, wie aus jedem Leben dieselbe verzweifelte Not. Desto erschütternder die vereinzelten Aufschreie: „Gibt es etwas Traurigeres auf der Welt als ein Freudenmädchen!?" Vereinzelt auch klingen die Jargons der Berufe hinein, der Halbwelten und Paria-Existenzen.

Seelen-Dramen sind Ergründungen von Abläufen. Mythen-Dramen sind Feststellungen überindividueller Prinzipien und ihrer irdischen Katastrophen. Deshalb hat die „Büchse der Pandora" mit Sexualpsychologie noch weniger als der „Erdgeist" zu tun (Freudianer kommen nicht auf ihre Kosten). Da aber die Absolutheit des sexuellen Schicksals physisch und nicht metaphysisch auftritt, da Lulu Mensch, Körper und Leben ist, so muß sie mit anderen Menschen in Beziehungen treten, die aber nicht Spannungen bedeuten.

Zunächst mit der Gräfin Geschwitz. Ihre schmale Knabenliebe macht sie fähig zum Erkennen und Aufopfern. Hier ist der seltene Fall eines Dualismus, der nur auf einer Seite empfunden wird, einer Tragik, die nur einen zerstört. „Ich kann mich nicht darein finden, daß kein Gott über uns wacht. Und doch wirst du wohl recht haben, daß es nichts damit ist. Denn womit habe ich unbedeutender Wurm seinen Zorn gereizt, um nur Entsetzen zu erleben, wo die ganze lebendige Schöpfung vor Seligkeit die Besinnung verliert?" Sie ist die einzige, die in den Pandoren-Dünsten sehen kann. Sie leidet und opfert für Lulu. „Herr Gott, ich danke dir, daß du mich nicht geschaffen hast wie diese. Ich bin nicht Mensch; mein Leib hat nichts gemein mit Menschenleibern. Habe ich eine Menschenseele? Zerquälte Menschen tragen ein kleines, enges Herz in sich; ich aber weiß, daß es nicht mein Verdienst ist, wenn ich alles hingebe, alles opfere . . ."

Hinter Lulu der Chor der Verdammten. Unter ihnen Alwa Schön, der die Mörderin seines Vaters liebt und bis ins erbarmungslose Zuhälterdasein sinkt. Am Anfang ist ihm das Erbe seines Vaters Modell seiner Dichtung. Dann verschwindet die Literatur, die Körperlichkeit packt und hetzt ihn ins Ende. Alwa: Ich werde dein Lob singen, daß dir die Sinne vergehn! — Lulu (lustig): Derweil vergrabe ich meine Hände in deinem Haar. — Mit diesem Dialog ist der Weg Alwas umspannt. Worte, Sarkasmen, Aufbäumen und dumpfes Versinken, dann das Entsetzen und Verstehen: „Mein Gott, mein Gott, was habe ich aus meinem Leben gemacht!"

* * *

Der Mythos ist absolut. Das Leben aber bleibt im Relativen stecken. Es ist deshalb sicher, daß Strindbergs Geschlechter-Polarität, der mann-weibliche Liebeshaß, lebenswahrer ist als das autonome Sexual-Prinzip Wedekinds. Dort: die Psychologie, das Kampfverhältnis, die Entzweiung der Welt durch die Zweiheit der Natur. Hier: das Schicksal des Triebes, die Zerrüttung und Verstoßung, die Hölle.

Die Macht der Idee

Zu Tolstois „Und das Licht scheinet in der Finsternis" von Margarete Freund

Die Worte Tolstois „wenn etwas in der Seele vollbracht ist, wird auch in der Welt eine Wandlung erfolgen", die er Boris in seinem Drama „Und das Licht scheinet in der Finsternis" sprechen läßt, erscheinen uns heute von symptomatischer Bedeutung. Das, was sich vor kurzen Jahren in des Dichters Seele löste und klärte, ist, schneller, als vorauszusehen war, durch die Wandlung, die die Welt erfahren, als zu Recht empfunden bestätigt worden.

Damit hat aber das Problem als ideenhafte Fragestellung aufgehört zu bestehen, weil durch die Gewalt des Lebensflusses die Umwertung und damit die praktische Stellungnahme folgerichtig erzwungen wurde.

Daß wir trotzdem durch die Tolstoische Spiegelung heute so tief erschüttert werden, liegt wohl daran, daß unser auf Gerechtigkeit eingestelltes Zeitempfinden sich der Erkenntnis nicht verschließen kann, daß die von innen her erleuchteten Seelen auch die Gemeinsamkeit des Zielgedankens haben. Dieser aus heiß ringender Seelennot hervorgehende Zielgedanke aber, der in seinem Wahrheitssuchen vor dem Bestehenden nicht halt machen kann, und den man deshalb stets als gefährlich aufreizend durch äußere Verbote kennzeichnen zu müssen glaubte, erwies sich trotzdem im Wandel der sich überstürzenden Zeitereignisse immer wieder als das ewige Licht der Wahrheit.

Wenn aber „die Zeit erfüllet ist" kann die Neugeburt der Einzelseele auch die Wandlung im kosmischen Geschehen beeinflussen.

Der Zweifel Tolstois ist nicht mehr unser Zweifel, sondern die Not unserer aller Gewissen. Jeder Einzelne hat sich damit auseinanderzusetzen. Der Einsame von Jasnaja-Poljana wäre heute der Tragik des Zweifels, der ihn als Nikolaj Iwanowitsch noch zum Kompromiß zwang, enthoben. Er, der Erkennende, mußte aber, weil er nur Vorläufer für diese Erkenntnis war, auf deren völlige Umwertung ins Leben, dem menschlich kurzsichtigen Willen seiner Umgebung zuliebe, verzichten.

Doch das Licht, mit dem Herzblut seiner Seele gefärbt, leuchtete in die Finsternis des geknechteten Volkes, und dieses Volk warf als erstes die Ketten von sich und befreite sich von dem äußeren Druck.

Diese Eruption, aus tiefsten Gegensätzen sich Bahn brechend, war aber so gewaltig, daß sie der Grenzen spottete, und damit von neuem das Chaos erschuf. Das Chaos, das dennoch den Samen birgt der innern Freiheit, die den Einzelnen und die Masse früher oder später zwingen wird, Stellung zu nehmen zur letzten Umwertung; damit aber die Seele erlösen hilft von dem Fluche traditionell gezüchteter Unwahrheit.

Es gehört der Tolstoische Wahrheitsfanatismus und die Kraft und Vielgestaltigkeit seines Erlebens und seiner Begabung dazu, um diesen Glaubensaufschrei einer gequälten Seele durch die dramatisch naturalistische Kunstform ganz zu erfassen. Er kannte die große Wirkung der Bühne und wollte sie für die Förderung seiner Idee benutzen. Aber der Konflikt war nicht zu umgehen, durch die naturalistische Forderung der Gebundenheit an eine bestimmte Zeitepoche, den ideellen Ewigkeitsgehalt des lebensvollen Kunstwerkes durch diese ihm anhaftende Zeitetikette zu verdunkeln.

Tolstoi setzte sich wohl ganz bewußt über diese Erkenntnis hinweg, weil er glaubte, durch völlig realistische Übermittlung der erschauten Idee am besten dienen zu können. Und so entkleidete er das Heiligtum seiner Seele. Er zeigte die tiefe Wunde unter dem Seziermesser des Arztes, ohne auch nur den Versuch zu machen, diesen Anblick zu verschleiern.

Mir will aber scheinen, das künstlerische Empfinden des Zuschauers leidet unter der Wucht des operativen Eingriffs; es muß darunter leiden, weil die große Seele, die so wehrlos dem Nichtverstehen und der Kleinheit ihrer Umgebung preisgegeben ist, dadurch Dinge worten muß, die durch die eindringliche Wiederholung leicht entheiligt werden und das Zwingende der Beweisführung verlieren.

Es drängt sich hier die Frage auf: wie weit die Kunst als solche die letzte Zerrissenheit des Wahrheitsfanatikers übermitteln kann, ohne bei dem Gleichgestimmten ein Gefühl der Unkeuschheit

zu hinterlassen. Denn es handelt sich hier nicht um die gestuften Seelenkonflikte des Ästhetizismus, sondern das künstlerische Erkennen macht nicht halt vor den Leichen der Weltanschauung.

Hierin liegt wohl die tiefe Tragik alles Kunstschaffens: Je tiefer die Idee erschaut ist, je weniger kann sie durch die Wiedergabe in der Kunst restlos erfaßt werden. Der Konflikt verschärft sich aber, wenn man die weltumfassende Idee, die der Zeitgrenzen spotten muß, dennoch zeitlich abgrenzt; weil durch diese Gegenüberstellung das eine oder das andre negiert wird und dadurch die Einheitlichkeit des Kunstwerkes in Frage gestellt ist.

Die naturalistische Forderung der photographischen Unmittelbarkeit ist für die Ziele der Kunst, die in der Kleinmalerei nicht erschöpft werden können, immer eine Gefahr. Denn gerade in der Spiegelung durch die Kunst bedarf die Idee des Symbols, des stets gleich leuchtenden Gewandes, das, der Zeitläufte nicht achtend, nur den ideellen Gehalt als solchen übernimmt und ihn, durch das Temperament des Künstlers wiedergegeben, damit aus dem Urgrund neu erschafft.

Deshalb scheint es uns heute, als ob durch die expressionistische Kunstform der jemalige Gehalt der künstlerischen Konzeption am unmittelbarsten zu erfassen ist. Weil hier der Schaffende nur den Lebensprozeß in der Bewegung selbst erhaschen will; weil hier die Person nur soweit in die Erscheinung tritt, wie sie als Übermittler des Auszudrückenden nicht zu entbehren ist. Die plastische Kunst kann diese Tendenz, die den subjektiven Wert der Persönlichkeit dem objektiven Wertmesser, das heißt der Macht der Idee, unterordnet, noch greifbarer übermitteln.

Die Macht der Idee läßt aber ihr Licht leuchten, unabhängig der tiefen Dunkelheit zeitlichen Geschehens, und offenbart sich uns in rhythmischen Intervallen immer wieder durch die begnadete Einzelseele, in der sich das Erlebnis der Christusgeburt neu vollzieht.

Ist die Idee aber durch die seelische Einsicht ganz aufgenommen und erlitten, so ist sie auch reif, sich nun im organischen Abstieg den Forderungen der Wirklichkeit anzupassen und damit die Macht des Seelenerlebnisses durch die darauf folgende Wandlung der Welt zu beglaubigen.

Denn der Weg zur Erlösung der Menschheit führt durch den Engpaß der Erlösung der Einzelseele.

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration II.

Das geistliche Schauspiel des Mittelalters

Von Paul Zucker

Zwischen dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der modernen Bühnendekoration, die wir erst von der italienischen Renaissance an datieren können, bestehen im kunsthistorischen Sinne keinerlei Übergänge. Selbst die reicher ausgestatteten geistlichen Aufführungen des 16. Jahrhunderts, welche die Entwicklung des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels abschließen, haben nichts mit den ersten Renaissanceaufführungen, die gleichzeitig stattfanden, gemeinsam. Doch ist es interessant, zu verfolgen, wie hoch auch schon damals das Publikum maschinelle Effekte bewertete und, daß andererseits die großen technischen Vervollkommnungen der Renaissancebühne ihre internationale Verbreitung mindestens ebenso förderten wie ihre neuen bildkünstlerischen Werte.

Das geistliche Schauspiel entwickelte sich unmittelbar aus den kirchlichen Kultformen, „le théâtre moderne commence au jour ou a été dite la première messe" [1]). Die Anfänge des geistlichen

[1]) Vgl. G. Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893. Ferner R. Froning, Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1884; K. Lange, Die lateinischen Osterferien, München 1887, sowie W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893/1909; ferner R. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter (Lipps und Werners Beiträge zur Aesthetik IV), Leipzig, Hamburg 1898; R. Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, K. K. Wiener Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Band 134, 1894, und C. H. Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts (Probefahrten Band 7, in diesem besonders wertvolle Hinweise), Leipzig 1905. Noch ausführlicher bei H. Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Berlin 1846; F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1852; E. Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttingen 1872; G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, Wolffenbüttel 1880.

Dramas waren an die Kirchenfeste gebunden, und zwar entwickelte sich zunächst in lateinischer Sprache ein Osterzyklus, dem der Weihnachtszyklus und endlich die Drei-Königsspiele folgen. Auch Prophetenspiele, Marienmirakel und andere Darstellungsfolgen entstehen allmählich. Es blieb jedoch nicht bei der lateinischen Sprache. Als wahres Volksschauspiel ergeben sich bald deutsche, französische, provençalische, englische und niederdeutsch-holländische Spiele. Die Bibeltexte werden allmählich erweitert durch mosaikartige Zusammenfügungen von Sätzen aus Evangelien und kirchlichen Gesängen, sodann durch neu gedichtete Gesänge in Prosa und Versen. Die ersten Aufführungen fanden naturgemäß in der Kirche statt, und zwar meistens im Chore. Die Ausstattung kann man sich nicht einfach genug denken. Im wesentlichen wird sie in der Kostümierung der handelnden Personen, insbesondere einer originellen Kennzeichnung der Teufel bestanden haben. Auch einzelne Requisiten, Palmen für die Engel am Grabe, Geißeln für die Teufel usw. kann man sich vorstellen. Je weiter sich die Spiele ausdehnten, desto mehr wuchs das Bedürfnis, nicht an den engen Raum des Chores gebunden zu sein und man verlegte die Spiele allmählich unter den freien Himmel. Das erste Spiel, von dem wir sicher wissen, daß es im Freien stattfand, ist das Rigaer Prophetenspiel vom Jahre 1204. Jedoch wurde noch bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts daneben weiter in den Kirchen gespielt.

Aus der Forderung, daß das naive Publikum auch alles sehen wollte, was während der Zeit, welche das betreffende Stück umfaßte, geschah, ergab sich, daß keine Handlung hinter die Bühne verlegt werden durfte. Zumal bei den lateinischen Dramen, die dem Volke ja nicht verständlich waren, mußte jede Begebenheit möglichst anschaulich dargestellt werden. So geht aus der ungeheuren Fülle des Darzustellenden, wenn man zugleich die Primitivität der technischen Hilfsmittel bedenkt, ohne weiteres hervor, daß an eine illusionistische Bühnengestaltung gar nicht gedacht werden konnte. Aus diesem Verzicht ergibt sich die Gestalt und Anordnung des Schauplatzes.

Es war das Prinzip der Standorte (auch Häuser, Mansions, Castra, Scenae, Orte, Burgen usw. genannt), welches die gesamte mittelalterliche Bühne beherrschte. Es muß an dieser Stelle betont werden, daß ein Bau der Mysterienbühne in der dreifachen Gliederung: Himmel, Hölle, Erde übereinander, in Deutschland niemals stattgefunden hat. Wohl war manchmal der Standort, der den Himmel angab, über der Erde erhöht, auch eine natürliche Erhebung des Bodens, irgendeine Terrasse wird vielleicht gelegentlich zur Wiedergabe des Himmels benutzt. Der Höllenschlund wurde in der ersten Zeit durch ein Faß, aus dem der Teufel heraus- und wieder hineinsprang, dargestellt, Ölberg, Golgatha, der Palast des Herodes, die Säule der Geißelung und was sonst noch je nach dem Inhalt des Stückes zur Kennzeichnung der Orte notwendig war, wurden einfach in der primitivsten Weise nebeneinander aufgestellt. Und zwar nicht als Dekorations- oder Versatzstücke, sondern gleichsam symbolisch diente ein Stein als Ölberg, ein Baumstamm als Säule der Geißelung usw. Reichte der Platz aus irgendwelchen Gründen nicht aus zur Anordnung der Standorte nebeneinander, so wurde von der Erhöhung eines Standortes über den anderen eben öfter Gebrauch gemacht.

Auch wurden die Standorte einander gegenüber gestellt oder nahmen mitunter die drei Seiten eines freien Raumes — meistens wurde der Marktplatz für diese Aufführungen benutzt — in gerader oder halbkreisförmiger Aufstellung ein. Alles dieses war natürlich nur nötig, wenn die Zahl der von der Handlung geforderten Einzelstandorte so groß war, daß sie nebeneinander nicht untergebracht werden konnten. Die Lage des neutralen Spielraumes ergab sich also aus der Anordnung der Standorte vor oder zwischen denselben. Die Zuschauer standen demnach entweder um Standorte und Schauspieler herum, wenn nämlich die Gruppe der Standorte eine besonders kleine war, oder ihnen gegenüber, oder aber, was bei den größeren geistlichen Spielen am häufigsten der Fall war, sie gingen mit dem Vorschreiten der Handlung einfach mit zu den Orten, an denen jeweilig gespielt wurde. Da die Standorte unveränderlich immer nur einen bestimmten Palast oder Berg, eine bestimmte Stadt vorstellten, so erleichterte dies die Übersicht dem folgenden Publikum ganz bedeutend. Niemals innerhalb der ganzen Geschichte des

geistlichen Schauspiels kommt es vor, daß derselbe Standort für verschiedene Szenen verschiedene Örtlichkeiten bedeutet. Die Gesamtbühne ist also immer eine Simultanbühne, auf der ein Szenenwechsel nicht vorkommt. Man kann in dieser Unveränderlichkeit der Bedeutung eines Standortes eine starke Stütze der Phantasievorstellung sehen, die für den Mangel an Dekorationen einen gewissen Ausgleich bietet. Über die Anordnung der Standorte sind wir in einzelnen Fällen genau unterrichtet, da zu den Manuskripten der einzelnen Spiele — wenigstens in der späteren Zeit — auch ein für allemal Bühnenpläne gehörten, von denen einige auf uns gekommen sind. So beispielsweise vom Donaueschinger Passionsspiel, ein besonders genauer von dem Luzerner Osterspiel und andere mehr. Allerdings stammen die meisten der erhaltenen Pläne erst aus dem 16. Jahrhundert. Wir dürfen sie jedoch mit entsprechenden quantitativen Einschränkungen auch für die vorhergehenden Jahrhunderte gelten lassen.

Ebenso wie das Verhalten der Zuschauer, die von Standort zu Standort dem Schauspiel folgen, den neuzeitlichen Anschauungen widerspricht, so mutet uns auch die Art des Auftretens der Schauspieler merkwürdig an. Infolge des engen Anschlusses an die Kirche und ihre Gebräuche kamen nämlich sämtliche Schauspieler zu Beginn des Spieles in geschlossener Prozession auf den Schauplatz gezogen und nahmen nach Auflösung dieser Prozession die ihnen bestimmten Standorte ein. So ließ sich im Laufe der Handlung mit einer neu auftretenden Person eine überraschende Wirkung nicht erzielen. Ausnahmen davon sind allerdings als Seltenheiten uns überliefert, so wird in der französischen Moralität „Charité" der Tod von der Eröffnungsprozession ausgeschlossen und erscheint erst später. Ein anderes Mittel, eine Person überraschend erscheinen zu lassen, war, vor ihrem Standorte Vorhänge anbringen zu lassen, die dann, wenn der Standort Spielhintergrund wurde, beiseite gezogen wurden. Dieses Aushilfsmittel wurde besonders oft bei der Darstellung des Himmels und himmlischer Erscheinungen angewandt. Ebenso wie die Schauspieler vor ihrem Auftreten ruhig und allen sichtbar auf ihren Standorten warteten, bis die Reihe des Handelns an sie käme, so blieben sie auch nachher, selbst wenn sie der Spielhandlung zufolge getötet waren, an Ort und Stelle und wirkten durch ihr Kostüm als lebendige Dekoration.

Prinzipiell unterscheidet sich die Bühne des französischen geistlichen Schauspiels nicht von der ober- und niederdeutschen Spielanordnung. Auch für Frankreich gehört die Idee der dreifachen Teilung in Himmel, Erde, Hölle untereinander in das Gebiet der Fabel. Natürlich wird ab und zu der Standort des Himmels höher angelegt als der Platz für die Szenen, die auf Erden spielen. Die confrères de la passion führten 1541 Szenen des alten Testamentes derart auf, daß das Paradies und die Szene mit Gottvater auf einer Terrasse spielten, die gegenüber dem übrigen Schauplatz etwas erhöht war. Sonst blieb es im allgemeinen bei der prinzipiellen Zweiteilung der Bühne in die Standorte, hier „Mansions" genannt, und in den neutralen Raum davor und dazwischen. Nur waren offenbar die Mansions öfter als in Deutschland zeitweilig mit einem Vorhang gegen die Zuhörer abgeschlossen, wenn dies auch nicht regelmäßig der Fall war. Erwähnt wird beispielsweise das Auferstehungsmysterium des Jean Michel, bei dem plötzlich beim Hinwegziehen des Vorhangs die ganze Vorhölle den Zuschauern sichtbar wird[2]). Aus einer noch früheren Zeit, vom Mysterium des heiligen Ludwig, wird sogar von einer Verwendung der Vorhänge in beinahe modernem Sinne berichtet, daß sie nämlich zur Trennung zwischen Schauspielern und Zuhörern niedergelassen wurden, um beiden Parteien die Einnahme ihrer Mittagsmahlzeit zu ermöglichen.

Übrigens wurden bestimmte Örtlichkeiten der dramatischen Handlung auch in den neutralen Raum verlegt. Sie wurden dann durch ein charakteristisches Versatzstück, meistens wohl nur ein Symbol dafür, angedeutet. Diese Versatzstücke blieben jedoch während der ganzen Aufführung an Ort und Stelle, und es ist darin nicht etwa ein Bruch des Systems der Mansions zu sehen, sondern nur ein Versuch, die überaus zahlreichen Mansions zu vermindern. Gab es doch öfter über fünfzig verschiedene in einem einzigen Spiel. Einen sehr genauen Begriff von solchen Mansions können

[2]) Parfaict Frères, Histoire du théâtre françois depuis son origine, Paris 1745/47.

wir uns aus einer noch erhaltenen Zeichnung bilden, welche die Szenerie einer Passion darstellt, die 1547 in Valencennes gespielt wurde[3]). Wir sehen ziemlich tief gelegen den Höllenschlund mit einem Riesenmaul, aus dem Menschen und Teufel hervorkommen, darüber einen Turm mit Kanonen und Ähnlichem. Ferner ein richtiges Meer mit einem Schiff darauf, in Form eines rechteckigen, mit Wasser gefüllten Bassins, dahinter die goldene Pforte, baldachinartige Aufbauten, wieder andere Portalbauten und andere Baldachine. Die Inschrift über den einzelnen Gegenständen belehrt uns, daß diese Baldachinaufbauten den Palast des Pontius Pilatus, den Tempel und anderes darstellen, während die Tore teils Jerusalem, teils Nazareth wiedergeben. Der Himmel ist erhöht zur Darstellung gebracht, und zwar durch eine Glorie, innerhalb deren Gottvater und verschiedene allegorische Figuren, die vier Kardinäle usw. zu sehen sind. Diese sehr sorgfältigen Inschriften neben den einzelnen Mansions erinnern daran, daß auch manchmal, so im Mysterium vom heiligen Laurentius, die Bedeutung der einzelnen Standorte vom Prologsprecher noch besonders erklärt wurde.

Trotz der verhältnismäßigen Einfachheit, mit der hier die einzelnen Standorte ausgestattet sind, kann man immerhin doch in einem gewissen Sinne schon von einer Bühnendekoration sprechen. Jedenfalls bestanden die einzelnen Standorte nicht mehr nur aus den vier Pfosten mit dem Dach darüber. Diese Entwicklung der Ausstattung der einzelnen Standorte kann man sich in Frankreich dadurch begründet denken, daß hier die geistlichen Schauspiele — merkwürdigerweise trotz des günstigeren Klimas — im allgemeinen erst später aus der Kirche ins Freie übersiedelten. So wurde dasselbe Mysterium des Joseph-Spiels, welches 1533 schon in Amiens im Freien gespielt wurde, 1496 noch im Chor der Kathedrale aufgeführt. Für alle diejenigen Heiligen, deren Feste in die weniger günstige Jahreszeit fielen, fanden die Aufführungen immer in geschlossenen Räumen, wie Hospitälern und ähnlichen, statt. 1474 wurde in Rouen schon ein Mysterium der Inkarnation mit 22 Mansions im Freien aufgeführt, 1536 in Bourges sogar im Rundgange der alten römischen Arena gespielt. Endlich sei auch hier an die Aufführnug des Mystère des trois doms 1509 in Romans erinnert[4]).

Reichte die Länge des zur Verfügung stehenden Raumes nicht aus, so wurden die Standorte hintereinander aufgebaut wie in Deutschland. Die Stufenreihen des Paradieses nahmen ein zweites Stockwerk ein, das etwas weiter hinten auf Pfeilern ruhte und ziemlich hoch über gewisse Mansionen, wie die des Abendmahles und die des Ölberges, hinausragte. Treppen, oder richtiger Türen, sichtbar oder verborgen, führten dahin. Ebenso war es im vlämischen Theater. In Alençon ergibt sich sogar ein Paradies mit drei Stockwerken[5]). Zunächst wurden zur reicheren Ausstattung die Gerüste mit Teppichen behangen. Später entwickelt sich — und das ist für uns thematisch von höchster Wichtigkeit — für den Aufbau von Mansions sogar ein gewisser Fundus. Hochinteressant ist nun, daß diese ersten Theaterdekorationen, von denen wir (abgesehen von den antiken natürlich) Nachricht haben, genau dieselben Objekte wiedergeben, die auch während der folgenden vier Jahrhunderte immer den Hauptgegenstand des Interesses und der theatralischen Sensationslust des Publikums bilden, nämlich das „Gefängnis", der „Königspalast", das „Schiff" und „das Theater auf dem Theater". Dieselben Themen, die von den Theaterarchitekten des 17. und 18. Jahrhunderts so tausendfach variiert werden sollten.

Diese Dekorationen wurden von den Stadtverwaltern aufbewahrt, obschon sie an und für sich nur einfach gewesen sein können. So kostete die Dekorierung von Romans nur 1531.50 M. Zu dem Gefängnis gehörten natürlich die Kostüme der Wächter, auch die Krippe mit der möglichst naturalistischen Darstellung des Stalles wird wohl ein paar künstliche Tiere aufzuweisen gehabt haben. Als erstes „Theater auf dem Theater" sei übrigens die halbkreisförmige Darstellung eines römischen Amphitheaters erwähnt, die im Mystère des trois doms vorkommt.

Doch sind alle diese Dekorationen durchaus primitiv. Man behalf sich eben mit Andeutungen.

[3]) I. Mortensen le théâtre français au moyen âge, Paris 1903.
[4]) Le mystère des trois doms, ed. F. P. Giraud et U. Chevalier, Lyon 1887.
[5]) Cohen, op. cit.

Das alte Schauspiel hatte soviel darzustellen, daß es sich nicht auf eine täuschende Nachahmung der Wirklichkeit einlassen konnte. Das zeigt sich auch schon in den Requisiten. So besteht das Gastmahl Simons aus einem Stück Brot. Das Abendmahl wird durch ein Lamm dargestellt. Ein Brunnen lief nicht, sondern wurde als Zysterne oder auch nur als ein Loch wiedergegeben. War etwas auf der Bühne benutzt worden, so wurde es nicht hinausgetragen, sondern einfach beiseite gestellt, so z. B. Speisen und Tischgeräte. Aber nicht nur diese, sondern das Krankenbett des Lazarus, der Sarg des Jünglings von Nain und der Esel, der zum Eintritt in Jerusalem nötig war, blieben ebenfalls auf der Bühne.

Daß in Frankreich schon während der Zeit der geistlichen Schauspiele Maler für die Bühne tätig waren, ist uns durch zahlreiche Urkunden überliefert. Sie überwachten die Organisation, den Aufbau der Mansions und vielleicht auch die Kostüme der Schauspieler. In Lyon werden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert 500 Maler genannt, die für gesprochene und mimische Mysterien Dekorationen schufen. Im Jahre 1461 beauftragt die Stadt Tours Jean Fouquet, das Haupt der französischen Schule, einen Entwurf für Gerüste zu den Mysterien und Farcen, die beim Einzug Ludwigs XVI. gespielt werden sollten, zu machen; der Maler geht ans Werk, aber die Nachricht, daß „der König kein Vergnügen daran hat", läßt seine Arbeit ins Stocken geraten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sich der berühmte vlämische Maler Carl van Mander durch seine prunkvollen Inszenierungen der Mysterien in Meulebeke einen größeren Namen gemacht als durch seine Bilder. Um die Sündflut darzustellen, ließ er über das Theater ein großes Tuch spannen, worauf ertrinkende Menschen gemalt waren, und dies vergegenwärtigte den Untergang der Gottlosen so wirkungsvoll, daß, wie Jacques de Jonghe uns überliefert, eine Menge Zuschauer in Tränen ausbrachen.

In England malte Holbein unter Heinrich VII. zweifellos eigenhändig die Dekorationen zu mimischen Mysterien, Zwischenspielen oder Maskeraden. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zieht der Maler Vigil Raber von Stadt zu Stadt, um Mysterien zu zeichnen und zu leiten.

Für dieses Zusammenwirken von bildender Kunst und Bühnenkunst in jener Zeit läßt sich noch anführen, daß man schon im Jahre 1420 in der Rue de la Calende auf einem 100 m langen Gerüst das ergreifende Mysterium vom Leiden unseres Herrn genau nach den Skulpturen des Chores von Notre Dame aufgeführt hatte. Ebenso versuchten die Rhetoriker in Gent, die berühmte „Anbetung" van Eycks dramatisch darzustellen, und Meister wie Isabey machten die Entwürfe zu den Dekorationen.

Verhältnismäßig weit entwickelter als die künstlerische Seite der Dekoration war ihre technisch-maschinelle. Man wußte, daß das Hauptaugenmerk des Publikums darauf gerichtet wäre. In Deutschland ebenso wie in Frankreich und Italien konnten alle wunderbaren Erscheinungen, alle Marterszenen und Flugwerke der abergläubischsten und lebhaftsten Anteilnahme sicher sein. Die Marterszenen wurden nicht allzu naturalistisch, aber doch deutlich sinnbildhaft dargestellt. Beim Selbstmord des Judas tritt Beelzebub als Henker auf, steigt ihm auf einer Leiter voran und zieht ihn an einem Stricke nach. Dieses Seil ging über Rollen bis in die Hölle, um darzustellen, daß die Seele des Judas verdammt sei. Vorher wird glaubhaft gemacht, daß der Teufel in Judas eingezogen sei. Dieser mußte sich dazu einen lebendigen schwarzen Vogel vor den Mund halten und ihn im gegebenen Moment flattern lassen. Wenn dem Judas der Teufel das Kleid aufreißt, müssen ihm die vorher hereingetanen Tiergedärme blutig herausfallen.

In Frankreich wurde, wenn möglich, auf die „Secretz" und „Feinstes" noch mehr Gewicht gelegt. Es gab sogar eigens Maschineningenieure für diese Zwecke, sogenannte „facteurs" oder „conducteurs des secretz". Einzelne von ihnen waren sehr berühmt. So wird ein Meister Germain Jaquet erwähnt, den die Veranstalter des Mysteriums vom heiligen Martin 1496 in Seurre nach Autun schickten, um „ydolles, secretz et autres Choses" zu holen. In Barjois verpflichtet sich im Jahre 1551 ein Weber, für drei Golddukaten die „Feinstes" zu machen, die für die Geschichte Hiobs nötig waren: Scheintod von vier Männern, Erschlagen der Schafe Hiobs, Einsturz des Hauses seines ältesten Sohnes, „großes Blutvergießen", wenn er von den Teufeln geschlagen wird, die „Feuerbrände schleudern".

In den letzten beiden Jahrhunderten der geistlichen Spiele konnten wir, vor allem in Frankreich, eine starke Beteiligung der bildenden Künstler an ihrer Anordnung und Ausstattung bereits wahrnehmen. Die Frage ist nun, ob sich aus dieser Mitwirkung auch umgekehrt ein Einfluß des geistlichen Schauspiels auf die bildende Kunst feststellen läßt. Aus der gesamten Literatur[6]) geht hervor, daß der Einfluß der Mysteriendarstellungen auf die bildende Kunst ganz besonders intensiv war, jedoch handelt es sich — und das muß mit aller Energie festgehalten werden — in den allermeisten Fällen nur um einen Einfluß auf die Skulptur. Naturgemäß kann er sich also nur auf Mimik, Gesten und Gewandung erstrecken, aber nicht auf eine Wiedergabe des Räumlichen oder gar einzelner Requisiten und Dekorationsteile. Wir müssen vor allen Dingen daran denken, daß die geistlichen Schauspiele die einzige Gelegenheit waren, dem Volke die heiligen Vorgänge nahezubringen, und daß es daher naturgemäß verlangte, gerade den Stoffkreis, der den Inhalt der geistlichen Spiele bildete, auch im Schmucke seiner Kirchen wiederzufinden. So kommt es, daß besonders auf die Stoffauswahl der plastischen Dekoration der Kirchen die Spiele einen großen Einfluß gewinnen. Zweifelhaft erscheint mir jedoch die Behauptung, daß alle neuen Szenen, die damals in die bildende Kunst eindrangen, bevor sie gemeißelt oder gemalt wurden, auf einer Bühne dargestellt worden seien.

Wenn auch Miniatur-, Fresken-, Glas- und Tafelmalerei nicht dieselben Zusammenhänge mit den geistlichen Schauspielen aufweisen wie die Skulptur, so lassen sich doch immerhin einige Übertragungen feststellen, und zwar nicht nur in bezug auf Stoffwahl, Mimik und Kleidung der geschilderten Personen, sondern sogar auch in bezug auf die Ortsangaben. Und diese Wechselbeziehung zwischen Theaterdekoration und Bildhintergrund ist es, auf die es uns ankommt. Das schlagendste Beispiel hat C. Meyer gefunden. Denn wenn in den Gemälden dieser Zeit das Geburtshaus Jesu ohne Seitenmauern dargestellt wird, als ein Dach, das lediglich auf vier Pfeilern ruht, so gibt es dafür nur eine Erklärung: es sind die Standorte der geistlichen Bühne, welche hier von der Bildkunst mit übernommen werden. Auf jeden Fall steht in dieser frühen Zeit schon der innige Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Bühne fest. Damals sollte die bildende Kunst noch der empfangende Teil sein. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß selbst die Bibel kaum den Klerikern zugänglich war, und daß allein das geistliche Schauspiel die heilige Geschichte dem Volke und auch den Künstlern vermittelte. So ging denn die Phantasie des Schaffenden von diesen Vorstellungen aus und übernahm wohl auch gelegentlich die Mittel der Raumgestaltung des Spieles.

Im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der geistlichen Spiele müssen wir noch einen kurzen Blick auf ein Gebiet werfen, das in Frankreich, wie in allen romanischen Ländern, von großer Bedeutung für die Weiterbildung der Bühne werden sollte. Es ist die Kultur des Festes, und zwar des nichtkirchlichen, die zur einer Entfaltung unerhörtester Pracht führte. Die maschinellen Effekte, die bei der Veranstaltung weltlicher Feste und Umzüge verwendet wurden, stehen denen der geistlichen Spiele nicht nach. So wurden bei dem Gastmahl, welches Karl V. von Frankreich 1378 zu Ehren Kaiser Karl IV. gab, Zwischenspiele aufgeführt, bei denen man mitten im Festraume ein Schiff mit seinen Segeln, Masten und all seinem Tauwerk erscheinen sah. Später erscheint die Stadt Jerusalem mit ihren Türmen, auf welchen Sarazenen standen -Das Schiff näherte sich der Stadt, die Christen stiegen ans Land und liefen Sturm, die Belagerten verteidigten sich gut, viele Sturmleitern wurden umgeworfen, endlich aber ward die Stadt doch eingenommen[7]). Der gleiche Schriftsteller liefert uns noch zahlreiche andere Berichte französischer Feste aus dieser Zeit, besonders ausführlich über Veranstaltungen Philipp des Guten, Herzog von Burgund. Da erscheinen ganze Kirchenbauten mit lebenden Sängern besetzt, Schiffe, sprudelnde Fontänen,

[6]) A. Springer, Ikonographische Studien III, Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters, Mitteilungen der K. K. Zentralkommission 1860. — C. Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance I, 1886. — J. Durand, Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après les textes liturgiques, Bulletin monumental 1888. — P Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894. E. Male, l'Art religieux du XIII siècle en France Paris 1902. — E. Male. Le renouvellement de L'Art par les Mystères, Gazette des Beaux-Arts 1904. — E. Male. L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France, Paris 1909.

[7]) C. F. Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, Liegnitz 1788.

Pasteten, in denen Musikerbanden spielten, Städte und Schlösser, Mühlen, Badeszenen usw. Tiere werden vielfach verwendet, Tiger, Schlangen, Vögel in künstlichen Wäldern, Dörfer mit aufgebauten Bauernhäusern usw. Alle diese Szenen waren von handelnden Personen belebt, die sangen, spielten, jagten und allerhand allegorische und mythologische Vorführungen darstellten. Mit Feuerwerk, sprudelnden Brunnen und anderen Wasserkünsten wurde nicht gespart. Wie man sieht, scheinen sich hier die ersten, in sich zusammenhanglosen Ansätze zum weltlichen Theater vorzubereiten.

Zwischen den geistlichen Aufführungen Deutschlands und Frankreichs bestand kein Unterschied grundsätzlicher Art. Auch die niederdeutsch-holländische und ungarische Bühne können wir mutatis mutandis in diesen Kreis mit einbeziehen. Wenn nun schon Frankreich Deutschland gegenüber bei gleichen Prinzipien der Anordnung in Standorte eine reichere dekorative Ausbildung zeigt, so gilt dies erst recht von Italien. Die Mysterienspiele und Sacre Rappresentazioni gehen in ihrem szenischen Aufbau selbstverständlich auch von den Mansionen aus, aber die Ausstattung wird doch bald eine reichere. Schon 1267 wird in Venedig mit einer Darstellung der Verkündigung in der Markuskirche eine überaus prunkvolle Prozession verbunden. 1273 werden in Siena geistliche Festspiele zur Feier der Freisprechung vom päpstlichen Banne veranstaltet, bei denen Maschinen und mechanische Künste eine große Rolle spielen. Aus dem Jahre 1397 wird von Pfingstspielen berichtet, die in Vicenza vor St. Antonio aufgeführt wurden. Es wurden da zwei schön geschmückte Gerüste errichtet; auf dem einen saßen in gold- und edelsteinglänzenden Gewändern die Apostel, die Gesänge mit Prophezeiungen vom heiligen Geiste ertönen ließen. Vom Turme des bischöflichen Palastes führte bis zu dieser Bühne eine Schnur, an welcher eine leuchtende Taube zum Sitz der Apostel herabgelassen wurde. Die Szene war von donnerähnlichem Gekrach und aufflammenden Feuererscheinungen begleitet, die wahrscheinlich mit Hilfe von Schießpulver hergestellt wurden. Der Berichterstatter hebt auch gebührend hervor, welches Staunen der unerwartete Effekt unter den Zuschauern erregte. Die Apostel fingen nun in verschiedenen Zungen zu reden an — eine Szene, bei welcher ein deutscher Priester mit seinen Sprachkenntnissen aushalf — und zum Schluß wurde dargestellt, wie ein vornehmer Jude, der bis dahin das Schauspiel mit seinen spöttischen Bemerkungen begleitet hatte, sich angesichts all dieser Wunder bekehrte (!). Auch bei den italienischen Mysterien finden wir dieselben Typen von Dekorationsthemen vor, die wir schon in Deutschland und Frankreich als besonders bevorzugt feststellen konnten, so das „Gefängnis" im Mysterium des heiligen Konstantinus und St. Eustachius. Das „Meer" soll vorgestellt werden im Mirakel der heiligen Magdalena uff. Doch dürfen wir uns alle diese Gegenstände auch hier nur primitiv angedeutet denken, während im Gegensatz dazu die Maschinerie, Flugwerke usw. schon recht ausgebildet waren. Vom Jahre 1439 ist uns die Schilderung eines Florentiner Konzils erhalten, bei dem in der Kirche dell' Annunziata die Rappresentazione der Verkündigung gegeben wurde. Wir müssen ohne weiteres bei dieser Beschreibung an die gleichzeitige bildende Kunst des Quattrocento denken. Auf einer Erhöhung thronte Gottvater, umgeben von einem Engelchor, Kindern, die verschiedenartige Musikinstrumente in den Händen hielten; die ganze Gruppe war mit Lampen glänzend erleuchtet. An einer anderen Stelle der Kirche saß ein schöner Jüngling in prächtigen Frauengewändern, der die Madonna vorstellen sollte. In der Kirche vier Propheten, welche die alttestamentlichen Weissagungen von der Erlösung verkündigten. Der Glanzpunkt war, wie der Engel Gabriel mittelst einer kunstvollen Vorrichtung vom Sitze Gottes durch die Luft zu Maria schwebte, und dann, seine Flügel bewegend und einen Jugelgesang anstimmend, ebenso wieder zurückkehrte. Gerade die Schwebeapparate wurden bei den Florentiner Sacre Rappresentazioni besonders bevorzugt [8]). Eine Legende, die sich nicht weiter nachprüfen läßt, behauptet, daß Brunelleschi den kunstreichen Apparat einer von zwei Engelskreisen umschwebten Himmelskugel erfunden habe, von welcher der Erzengel Gabriel herniederflog [9]). Auch Cecca wird als Erfinder derartiger Maschinen in Florenz genannt.

[8]) A. d'Ancona. Origini del Teatro italiano. Torino 1891 und Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze 1872.

[9]) C. Vasari. Le vite dei pittori, etc., ed A Venturi, Virenze 1896.

Wie tief diese Vorstellungen mit dem Bewußtsein des Volkes verwachsen waren, geht aus einer Novelle des Sacchetti hervor, die von einer Darstellung der Himmelfahrt durch die Carmeliter in Florenz handelt. Der Darsteller Jesu schwebte an einem Seile zum Kirchendache empor. Er wurde indes so langsam in die Höhe gezogen, daß ein Zuschauer meinte: „Wenn Christus nicht schneller emporgestiegen ist, dann ist er jetzt noch unterwegs."

In Italien dürfen wir noch weniger als in Frankreich den großen Einfluß der Aufzüge und Festspiele auf die Bühne unterschätzen. Sehr gerühmt werden die prachtvollen Dekorationen und Maschinen jener Darstellung der Hölle, die Buon amico di Christofano zur berühmten Arno-Fahrt 1304 anfertigte. Umzüge auf dem Wasser und zu Lande gehörten zu den Lebensvoraussetzungen des italienischen Volkes. Aus ihnen sollten sich später jene großartigen Trionfi der Renaissance entwickeln. So hielt Alfonso der Große 1443 seinen Einzug in das bezwungene Neapel durch eine Mauerbresche der Stadt auf einem von vier weißen Pferden gezogenen vergoldeten Wagen mit einem ungeheuren allegorisch-szenischen Aufbau. Man muß sich die Wagen in diesen Triumphzügen durchweg als eine Art wandelnder Szene vorstellen, wenn auch noch nicht in dem Maßstabe durchgeführt wie später. Die Grenze des mittelalterlichen Empfindens gegenüber der Renaissance ließe sich hier nur willkürlich ziehen. Noch charakteristischer dafür, wie tief zurück in das Mittelalter schon jene Tendenzen des italienischen Volkes reichen, die wir gewohnt sind, ganz der Renaissancezeit zuzuschreiten, ist die Verwendung von Militärballetten und Pferdeaufzügen, wie sie im 17. Jahrhundert allgemein werden sollten, in geistlichen Schauspielen. Eine paradoxere Bestätigung kann man sich kaum wünschen.

Der innige Zusammenhang der Bilddarstellungen des Quattrocento mit den Sacre Rappresentazioni führt d'Ancona zu der Behauptung: „Le pitturi murali e i bassorilievi sembrano una Rappresentazione, a cosi dire, immobilizzata." Doch erscheint diese umfassende Verallgemeinerung übertrieben. Immerhin drängen sich bei gewissen Gemälden die Parallelen förmlich auf. Vor allem liegt das immer wieder überraschende Tertium comparationis noch viel mehr als in einzelnen Gesten, Gewandungen und Kompositionsschemen eben in der Simultanität. Ebenso wie bei den Sacre Rappresentazioni gleichzeitig auf verschiedenen Schauplätzen gespielt wurde, so sehen wir mit der gleichen Unbefangenheit auf den Fresken des Quattrocento die verschiedenen Episoden einer heiligen Geschichte innerhalb derselben Darstellung wiedergegeben.

Und auch hier ist ebenso wie bei den Festzügen der Übergang vom mittelalterlichen Empfinden zur Renaissance kein so schroffer und unvorbereiteter wie außerhalb Italiens.

Porträts junger Schauspieler

Hermann Thimig

Seine Schwester, Helene, ist immer ein wenig Antigone. Blaß, lieblich und rührend. Mimosenhaft. Denkt man an sie, so klingen Belinde-Verse. Er ist ganz anders, hat von alledem nichts. Höchstens: daß er, wie sie, blond ist und blaue Augen hat . . . eine äußere Ähnlichkeit, die für den Schauspieler belanglos ist.

Ist er wienerisch? So wenig wie sie. Wien hat diesen seinen Kindern nichts gegeben. Der Takt der Donauwellen klopft nicht in ihrem Blut. Und auch von Klimt hat sie, die Zarte, nicht mehr als er von Andrian, von Hofmannsthal, von Schnitzler. Oder was ihr wollt. Vielleicht das eine, daß er die Veilchen liebt und ihren Duft, den Duft, wenn man nach einer Ballnacht nach Hause kommt und den welken Strauß behutsam aus dem Frackrevers löst. Vielleicht . . .

Nein, seine wahre Schwester heißt Auguste Pünkösdy. Die ist, wie er, Stifter, ist Waldmüller, ist Anzengruber. Ist gesundes Österreich. Der lachende Körper, die gesunden Zähne, die hellen

lustigen Augen. Naturkinder, Sonne und Landluft, die Fleisch und Blut geworden: Leon und Edrita, Wastl und Horlacherlies, — also, nicht wahr? Grillparzer und Anzengruber, gesundes Österreich.

Ein Naturkind, ja, ein Naturbursch, das ist Antigones Bruder. Er spielt auch den Cléanthe in Molières „Geizigem", er spielt auch in „Dantons Tod" den Deputierten Hérault (ich glaube wenigstens, daß er den gespielt hat), er ist auch einmal Lebejüngling und Lebemann unsrer Tage mit glattem Scheitel und Monokel. Er ist das alles und ist's gut, weil seine angeborene Frische selbst das schwülstige Barock, selbst das steife, hölzerne Direktoire, selbst die seelenlose Frackpuppe reizvoll belebt, Kunst zu Natur macht. Aber die Rollen, in denen sein liebenswürdiges Menschentum sich frei, ganz frei entfalten kann, sind erst sein wahres Gebiet. Er liebt das Gerade, Ungekünstelte, das darum nicht die goldene Mittelstraße zu sein braucht (die er, im wahren Sinn des Wortes golden, dann ja viel müheloser etwa im Lustspielhause wandern könnte); dazu spürt seine Kunst zu leidenschaftlich doch im Menschen nach dem Menschen, der nicht nur Engel, sondern auch Teufel ist, im Leben nach dem Leben, das nicht nur eitel Glück und Wonne, sondern auch Unglück und Qual ist. Sein Nikita in der „Macht der Finsternis" bezeugt das, wenn man auch nicht an Moissi denken darf, um seiner Leistung sich zu freuen, die nicht (gewiß nicht) an letzte Dinge rührt und doch durchaus respektabel ist. Nein, Nietzsche ist kaum sein Dichter, und von den Kindern Hofmannsthals, die da mit tiefen Augen aufwachsen („die von nichts wissen, wachsen auf und sterben"), weiß er, weiß seine Seele genau so wenig wie von dem Lande jenseits von Gut und Böse. Diese strahlenden, lebenslustigen Augen mag kein Gram, mag keine schwere Grübelei verschatten. Sie blicken in Sonne, sie geben Sonne. Wie aber die nicht immer scheinen kann, so hat auch seine Kunst ihre Grenzen. Kennt er sie? Kennt sie sein Herr und Meister Reinhardt? Erinnerung durchläuft schnell die Rollen, die dieser ihm seit dem März 1916, seit dem „Doppelselbstmord" Anzengrubers, wo ich Thimig zum ersten Male sah, anvertraut hat. Shakespeare, Ibsen, Strindberg sind kaum darunter. Das ist, vielleicht, das Jenseits von Gut und Böse, zu dem er keinen Zutritt hat. Aber Lenz, Büchner, Tolstoi, Grillparzer, Anzengruber, Wildgans erschließen auch Gefilde, die Gutes und Bestes heischen, und daß den Küchenjungen Thimig nicht der Kainz-Schatten erdrückt hat, daß unverlierbar im Gedächtnis haftet, wie er in „Dantons Tod" sich vor dem Schafott von Danton-Moissi verabschiedet, daß er im „G'wissenswurm" an beste Anzengruber-Vorgänger gemahnt, ist das nicht Ruhmes genug? Er kennt seine Grenzen. Und Reinhardt auch.

Er hat einen Antipoden jetzt, der Hermann Thimig. Das ist des Jungen Deutschland „Helden"-Spieler Ernst Deutsch, der Bettler, der Sohn, der Kain (in Kofkas „Kain" ja auch sein Partner). Kein größerer Gegensatz als dieser schmale, von tausend Träumen zerpeinigte, in jedem Sinne undeutsche Amenophis-Kopf des jungen Deutsch und der runde, wohlgefällige, heitere Lebenslust und naive Unbefangenheit atmende, etwas bäurische Blondschädel des jungen Thimig. Zwei Welten, deren eine genau der anderen Grenzen deutet. Alles, was dieser nicht kann, kann jener: Kain und Abel — der Kranke, der Gesunde. Jener sucht die Wollust des Lebens im Leid, dieser in der Freude. Und nicht Zufall ist es, daß Saltens „Kinder der Freude" Thimig drei seiner dankbarsten Rollen schenkten; nicht Zufall ist es auch, daß Thimig all seine Vorzüge in einem so gedankenlosen Flimmerspiel, wie es Lengyels „Tänzerin" ist, zeigen kann: er ist hier als der gute dumme Junge, der sich mit der Konstantin auf dem grünen Rasen herumbalgt, wirklich „reizend".

Und ist er mehr? Törichte Frage. Er ist es. Wie sehr, hat er als einer der Matrosen in Goerings „Seeschlacht" gezeigt, — unter anderem, wie ich schon dargetan. Denn er ist auch Nikita, ist Leon, ist Cléanthe gewesen, alles Rollen, die wirklich nicht bloß „reizend" sind. Das Robuste, das Prahlerisch-Gesunde seiner Kunst mildert ein zarter Humor, mildert eine zarte Selbstironie. Wenn er so dasteht auf seinen beiden festen, gedrungenen Beinen, klein, wie er nun einmal ist, geht eine warme Welle des Vergnügens über einen hin. Er erfrischt, er gibt Sonne, er wärmt. Das gibt ihm seinen Platz, das hat ihm Respekt und Liebe verschafft. Und daß er sich das beides erhalten wird, darum ist niemand bange.

Ludwig Sternaux

Lupu Pick

Lupu Pick: ein Darsteller sonderlicher Menschen.

Er spielt immer die Abseitigen, Andersseitigen. Seine Menschen kommen immer aus irgend einer tiefen Einsamkeit, aus Bezirken, in denen viel Stille ist und wenig Alltäglichkeit. Wie fremd sind sie deshalb in ihrer Umgebung, wie wunderlich mit ihren barocken Eigenarten, die naturnotwendig von innen heraus bedingt sind.

Denn dies kennzeichnet die Art und die Höhe seiner Kunst: die Sicherheit des Umrisses und die Einheitlichkeit, zu der er alle Details zusammenfaßt. Seine Gestalten haben weder Kern noch Schale: weil sie aus den Besonderheiten und Eigensinnigkeiten seines Wesens hervorwachsen, weil sie nicht Natur scheinen, sondern Natur sind. Gesteigerte, erhöhte, von Zufälligkeiten befreite Natur. Damit ist schon seine Stellung innerhalb der neuen Schauspielkunst gekennzeichnet, die sich so leidenschaftlich müht, zum Wesentlichen aufzusteigen.

Einmal stand er vor einem Spiegel als melancholischer Dandy, als Hyazinth (ein Mensch von letztem Adel), den Eulenberg erdachte. Er stöhnte: „Das Chaos ist in meinem Bart —!" Der Friseur war eben dagewesen und hatte seine Unzulänglichkeit erwiesen. Hyazinth war erschüttert und in tiefster Seele verletzt, die täglich neu bestätigte Erfahrung von der Existenz des Unvollkommenen zerriß ihn.

Kann man den Klang dieser Stimme vergessen? Wie komisch war seine monotone Verzweiflung; und doch wußte man, daß schließlich von irgend einem Blickpunkt gesehen, alles Geschehen so klein und lächerlich erscheinen kann, daß demgegenüber die Ordnung eines gepflegten Bartes von letzter Wichtigkeit ist. . .

Ja, er hatte recht; und Lupu Pick hat eigentlich immer recht. Er spielt mit Vorliebe die Menschen, deren Verhängnis es ist, zu klar und zu viel erkannt zu haben. Sie flüchten sich in irgend eine Narrheit oder verzeihende Milde.

Aus diesem Gegensatz zur Welt wächst der sonderliche und tief einprägsame Humor hervor, den viele, die meisten von ihnen haben. Ein harter, trockener, phosphoreszierender Humor, mit einem nie unterdrückbaren Unterton von Güte und verletzter Empfindsamkeit. Erinnert Ihr Euch an die melancholische Tollheit seines Hyazinth, die knorrige Komik des Oberlehrers Dimpfel, die ruhige Güte seines Arztes in den „Schiffbrüchigen"?

Er weiß mit dem geringsten Aufwand von Mitteln stark zu wirken. Als Violinspieler Weyring tritt er langsam in ein Zimmer und spricht zwei Worte der Begrüßung — schon kennt man ihn und weiß um die etwas weinerliche Güte des alten Mannes und die tiefe Ruhe, das klingend Stille seines Wesens.

Jedes seiner Worte, jede Gebärde ist ihm notwendig Ausdruck seiner Eigenart. Er versteht es, die Besonderheiten seines Körpers sinnvoll zu deuten: die tiefe, rauhe, eintönige Stimme, der man eine Gewohnheit des Schweigens anzuhören glaubt, und die untersetzte, feste, breite und schwere Gestalt mit den komisch kurzen Beinen.

So ist er dies, ohne Zwang aus inneren Notwendigkeiten heraus: ein bedeutender Darsteller sonderlicher Menschen.

Franz Varssovius

Entgegnung

Im vorigen Heft des „Jungen Deutschland" erschien ein Aufsatz, der sich mit meiner Persönlichkeit als Schauspieler beschäftigte. Obgleich es nicht meine Art ist, Kritiken entgegenzutreten, muß ich doch in diesem Falle von meiner Gewohnheit abweichen und einige Worte in eigner Sache sagen.

Wenn man als Schauspieler, und besonders als jüngerer Schauspieler, nach Berlin kommt — ich spreche hier nicht nur für mich, sondern für viele meiner Kollegen — und es fügt sich, daß man

zwei-, dreimal Rollen spielt, die augenfällig eine besondere Eigenart zeigen, so kommt man allzuleicht in die Gefahr, ein für allemal als Darsteller dieses Typs abgestempelt zu werden. Zuschauer, Kritik, Theaterleitung — die hier in Frage kommenden Faktoren — machen sich aber nicht klar, wie sehr man durch solche rasch urteilende Klassifizierung, gegen die es eine Berufung nicht zu geben scheint, die Entwicklung des Künstlers hemmen und seinen Aufstieg ins Weitere und Höhere beeinträchtigen kann. So glaube ich mich dagegen verwahren zu müssen, wenn mich der Autor des vorgenannten Essays, in einseitiger Beurteilung, einen Schauspieler des Willens und nicht der Seele nennt. Ein anderes Mal werde ich zwar wieder als ein Darsteller der Güte gekennzeichnet, und es will mir doch scheinen, als ob man, um auf der Bühne gütig zu wirken, vor allem Seelisches entwickeln muß. Der Autor hatte sich aber hier eine Theorie zurechtgelegt und sein waches schriftstellerisches Gewissen verbot ihm doch an einer meiner, wie ich glaube, markantesten und mir persönlich liebsten Darstellereigenschaften, der Schilderung gütiger Menschen, ganz vorbeizugehn.

Und an der Theorie liegt's eben. — Diese schnell gebildeten und oft geistreichen Theorien, in die man von jeher Kunstwerke und Künstler einzuzwängen liebt, sind schon oft die Veranlassung für eine falsche und unglückliche Beurteilung und Abstempelung geworden: gerade durch ihre bestechende Formulierung verführen sie den Betrachter allzuleicht dazu, die neue Leistung, koste es, was es wolle, in das System einzuordnen, sie durch die Augengläser der Theorie anzusehen, statt sich mit frischen Sinnen ihrer zu freuen und es der Natur zu überlassen, ob sie uns auf den alten oder auf neuen Wegen weiterführt.

Emil Jannings

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

GEORG MUNK

DIE UNECHTEN KINDER ADAMS

Ein Geschichtenkreis
Geheftet M. 4.—; in Pappband M. 7.—.

Dieser Dichter hat die Macht, mythische Wesen zu formen: noch leben wilde Männer im fernsten Geklüft, und selige Fräulein steigen hernieder zu den Söhnen der Menschen. Diese durchaus der dichterischen Vorstellung entsprungene Welt ist in sich so beschlossen und vollkommen, wie die Welt von Seldwyl.

JOSEPH HOFMILLER
in den Süddeutschen Monatsheften.

GEORG MUNK

IRREGANG

Roman. 5. bis 7. Tausend
Geheftet M. 5.—; in Pappband M. 7.—.

Und so, nicht mißtrauisch, aber verschüchtert nehme ich wieder einmal ein neues Buch zur Hand, der Autor unbekannt, der Titel: „Irregang" nicht vielversprechend: denn er ist ein Domino, und jeder zweite Roman könnte ihn tragen. Aber kaum daß ich nur ein paar Zeilen gelesen habe, so wird mir wohl, und ich gerate in eine Sphäre, die mich weder auf die Wirklichkeit stoßen, noch mich von ihr getrennt fühlen läßt.

. . . Es ist ein meisterliches Buch.

MORITZ HEIMANN in der Neuen Rundschau.

Neu erschienene Bücher:

EDUARD STUCKEN, Die weißen Götter
Roman — 2. Auflage — Geh. M. 15,—, Geb. M. 18.—

HUGO BALL, Flametti oder Vom Dandysmus der Armen — Roman — 2. Aufl. — Geh. M. 5,—, Geb. M. 7,—

WALTER EIDLITZ, Hölderlin
Szenen aus einem Schicksal — Geh. M. 2.—, Geb. M. 3.50
Aufführung am Schauspielhaus, Berlin

ERICH REISS VERLAG — BERLIN W 62

DIE WENDE
VERLAG / BERLIN

Die Bücher der Wende

sind Werke großzügigen Geistestums und kühner Künstlerschaft. Sie wollen helfen eine Neuzeit für Kunst und Wissenschaft herbeiführen.

R O M A N - R E I H E:

Der Verlag pflegt als Sonderheit den modernen Roman mit eigenartig künstlerischem graphischen Buchschmuck.

Einheits-Preise: Einfache Ausgabe M. 4.50; Geschenkausgabe M. 6.80.

BAAL

Ein Roman der Lüge von ANDREAS THOM.
6.—10. Tausend.

Schildert expressionistisch das leidenschaftsdurchtobte Leben eines Millionärssohnes.

FRANKFURTER ZEITUNG:

„. . . . ein sehr merkwürdiges Buch Andreas Thoms: „Ambros Maria Baal" . . . Das Buch moussiert bis zum Überfluß. Das Geschehen des Romans ist in solchem Maße flimmerndes Kino, daß man meinen könnte, es sei einem rassigen Film erst nachträglich die Literatur zugefügt worden, und der Textdichter habe mit blendenden Stichworten und absonderlicher Weltanschauung sein übriges getan . . . Wer aber ist Thom? Einstweilen danken wir ihm dies sehr aufrichtige Buch. Mit Grausen wird mancher von seiner morbiden Art sich abwenden, aber keiner, den es nicht berührte und anginge . ."

DER BITTERE WEG

Roman von EUGEN L. GATTERMANN
Mit 30 Scherenschnitten. 5. Tausend.

Die Zeichnung der einzelnen Charaktere zeugt von Menschenkenntnis und stark innerlicher Erlebnisfähigkeit. Das Buch atmet durchweg etwas von dem Geiste Wildes und Eckhouds. Dabei wahrt der Verfasser aber Selbständigkeit und Eigenart. Nach diesem Werke darf man auf seine weitere Entwicklung gespannt sein. KUNSTWART.

DER ZEUGENDE TOD

Roman von EMIL PIRCHAN.
Mit sechs ganzseitigen Zeichnungen. 5. Tausend.

Mit der Abnahme der Sterblichkeit verringert sich die Geburtenzahl. Diesen volkswirtschaftlichen Erfahrungssatz baut Emil Pirchan in das Gemälde eines grandiosen kosmischen Weltgeschehens.

Der in Erfindung und Erzählung gleich glänzenden Utopie kann man einen Siegeszug ähnlich dem des „Golem" voraussagen. DIE LESE.

Man muß anerkennen, daß die Absichten und Ansichten der Expressionisten in einer klaren, gemeinverständlichen Weise ausgesprochen werden, ohne den üblichen Schwulst. KÖLNISCHE ZEITUNG.

DIE SÜNDE DES EWIGEN

Satanistischer Roman von ERNST SCHERTEL.
1.—8. Tausend. Mit 14 ganzseitigen Zeichnungen.

Dies Buch, das nicht mehr Literatur und noch nicht Mythos ist, steht an der Grenze, die zwei Weltalter scheidet.

Umbrandet von Verbrechen schreitet ein Mensch hier durch Nacht und Glut, zittert im Frosthauch tödlicher Einsamkeit und trinkt verzweifelnd an den Kelchen der Lust, nur eines suchend, was ihn erlösen könnte: das Bild seiner Seele.

Sehr eigenartige Federzeichnungen aus der Hand des Verfassers verstärken den mystisch-dämonischen Eindruck des Werkes.

Die neu-geisteswissenschaftliche Reihe

der Bücher der Wende bringt Werke, die nicht nach üblicher wissenschaftlicher Methode geformt, nicht weltfremden Abstraktionen entsprungen, sondern, die im Geiste ihrer Verfasser nach den Gesetzen eines volksorganischen Denkens gewachsen, auch in ihrer Sprache den Weg zum Volke — im weitesten Sinne — finden.

MAMMONISMUS UND MILITARISMUS

Von BERTHOLD OTTO.
Einfache Ausgabe M. 6.80; Geschenkausgabe M. 9.50. 4. Tausend.

Eine Psychologie der Politik und Volkswirtschaft. Ein Entwurf zum Zukunftsstaat. Eine Begründung neuer sozialer Ordnung. Ein Weg zur Vermehrung des Volkswohlstandes ohne Krieg und Ausbeutung. Der Weg zum ewigen Frieden.

Über die kostbare bibliophile Dreimonatsschrift

E O S

mit nur originaler Graphik verlangen Interessenten Prospekt.

VERLAG DIE WENDE / BERLIN-WILMERSDORF

ROLF LAUCKNER:

Der Sturz des Apostel Paulus

Ein Drama. Preis geh. Mk. 4.50, geb. Mk. 6.—.

Demnächst erscheinen:

CHRISTA, DIE TANTE, ein Drama. Preis Mk. geh. etwa 4.—, geb. Mk. 6.—.
Angenommen am Berliner Lessingtheater und an den Münchener und Hamburger Kammerspielen.

FRAU IM STEIN, Drama für Musik. Preis geh. etwa Mk. 3.50, geb. Mk. 5.—.

WIR STURM UND KLAGE, Gedichte. Preis geh. etwa Mk. 3.—, geb. Mk. 5.—.

ERICH REISS VERLAG, BERLIN W 62

IM FEBRUAR ERSCHEINT:

Fritz von Unruh

VERDUN

:: :: :: Eine Schilderung :: :: ::

Geheftet M. 4,— Gebunden M. 6,—

IN VORBEREITUNG:

Vor der Entscheidung

Ein dramatisches Gedicht

ERICH REISS VERLAG – BERLIN W 62

HELLMUTH FALKENFELD

Vom Sinn der Schauspielkunst

Eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs

Mit Bildern von Charlotte Berend

Vornehm gebunden Mk. 5.50 und 10% Teuerungszuschlag

FRITZ STAHL

Potsdam

Eine Biographie. Mit etwa 45 Bildern auf matt getöntem Kunstdruckpapier.

Vornehm gebunden

Mk. 5.50 und 10% Teuerungszuschlag

WALTHER NITHACK-STAHN

Das Christus-drama

In vornehmem Geschenkeinband geb.

Mk. 4.50 und 10% Teuerungszuschlag

FELIX LEHMANN VERLAG, G.m.b.H., CHARLOTTENBURG 2, Kantstr. 6

Unsere Neuerscheinungen:

CURT CORINTH. Das grosse Gebet. Gedichte ::
Numerierte Ausgabe in 600 Exemplaren. In Halbleinwand geb. Mk. 12.—, in Halbleder Mk. 15.—

JLSE LINDEN. Der letzte Brief. Sammlung letzter Briefe ::
bedeutender Persönlichkeiten. Broschiert Mk. 6.—, gebunden Mk. 8.50, Halbpergament Mk. 16.—

EMIL LUDWIG. Diplomaten. Eine Komödie ::
Satire auf die moderne Diplomatie Broschiert Mk. 3.—, gebunden Mk. 5.—

SIEGFRIED JACOBSOHN. Das Jahr der Bühne. Band VII
Broschiert Mk. 5.—, gebunden Mk. 7.—; Band I—VII kplt., broschiert Mk. 30.—, gebunden Mk. 45.—

CONST. BRUNNER. Der Judenhass und die Juden ::
Das tiefste und bedeutendste Werk über die Judenfrage. Broschiert Mk. 16.—, gebunden Mk. 20.—

Im FEBRUAR—MÄRZ 1919 werden erscheinen:

JULIUS BAB. Der Wille zum Drama ::
Die Literaturgeschichte des deutschen Dramas. Broschiert zirka Mk. 10.—, gebunden zirka Mk. 15.—

CURT CORINTH. Auferstehung. Ein Roman ::
Eine Verjüngung Raabescher Epik. Broschiert Mk. 6.—, gebunden Mk. 8.50

JOH. FISCHART. Das alte und das neue System ::
Porträts aller politischen Führer Preis: broschiert zirka Mk. 7.50, gebunden zirka Mk. 10.—

Oesterheld & Co. :: Verlag :: Berlin W 15.

KLABUND, BRACKE

Ein Eulenspiegelroman. 4. Auflage

geheftet M. 6.50 gebunden M. 9.–

„Dieses Buch ist eines der dichterisch durchglühtesten des jüngeren Schrifttums, ein neues prachtvolles Dokument des in seiner Gärung schon in edler Reife stehenden Klabund." (Rhein. Westf. Ztg.)

„Das runde und reiche Werk ist unzweifelhaft eines der schönsten Geschenke der jungen Generation an unser ernst gewordenes Volk." (Voss. Ztg.)

„Voll Humor und Geist, voll Weltbejahung, Menschenliebe und Menschenverachtung." (National-Ztg.)

ERICH REISS / VERLAG / BERLIN W 62

MAXIMILIAN HARDEN:
KRIEG UND FRIEDE

ZWEI BAENDE
(LEXIKON-OKTAV)
Preis geheftet M. 20,–
In zwei eleganten Halbleinenbänden M. 27,–
Zehnte Auflage.

Dies ist kein Kriegsbuch, sondern ein Werk, das europäische Menschheitsgeschichte und Menschheitssehnsucht als inneres Erlebnis einer Persönlichkeit gibt und den Krieg lange überdauern wird. Als Motto könnte man ihm den Satz Hardens voranstellen: „Der Krieg wäre das ruchloseste Verbrechen aller Zeiten und Zonen, wenn aus ihm nicht Weltwende würde." Und diese Weltwende herbeiführen zu helfen, ist der fühlbarste Zweck des Werkes.

ERICH REISS VERLAG - BERLIN W62

Ich suche zu kaufen:

Bibelausgaben in allen Sprachen, bis ca. 1580.

Katechismusausgaben, katholische und protestantische, bis ca. 1550.

Ablaßbriefe.

Frühe Landkarten und Erdkloben.

Holzschnitt- und Kupferstichbücher. Alte Spielkarten.

Liturgien. Breviere. Meßbücher usw.

Einblattdrucke.

Lieder des XV.—XVIII. Jahrhunderts, einzeln und in Sammlungen.

Handschriften und Urkunden mit und ohne Malereien.

Inkunabeln. Alte Flugblätter. Sprichwörterbücher.

Werke mit farbigen Illustrationen.

Literarische Zeitschriften des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.

Deutsche Literatur des XV.—XIX. Jahrhunderts.

Spanische Bücher und Manuskripte.

Silhouetten.

Flugschriften, literarische und historische.

Neuzeitliche Vorzugsdrucke des Inselverlages, der Ernst Ludwig-Presse, des Verlages von Kurt Wolff, Hans von Weber, Eugen Diederichs, Gustav Kiepenheuer, W. Dietrich, R. Piper & Co. usw., der Doves Preß sowie aller englischen Pressen.

Pan, Insel, Hyperion usw., vollständig und einzelne Hefte.

Schöne Einbände, alte und neuzeitliche von Carl Sonntag jun. usw.

Englische und französische Bücher.

Stammbücher des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

Zeitungen des XVI. Jahrhunderts.

Seltene Bücher jeder Art, einzeln sowie ganze Bibliotheken.

Familienarchive.

Sport- und Jagdbilder von Ridinger und anderen Meistern.

MARTIN BRESLAUER

Verlagsbuchhändler und Antiquar / Versteigerungsstelle

Fernsprecher: Amt Zentrum 8723

BERLIN W 8

Französische Straße 46/I

Jedes Angebot wird umgehend erledigt

KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG

Fritz von Unruh
Ein Geschlecht

Tragödie * Geh. M. 2.50, geb. M. 4.50

„Frankfurt. Zeitung": ... Der Ausdrucksform nach eher Klassiker als Romantiker, dem Wollen und dem Geiste nach moderner als alle Mode: ein grausamer Erleuchter und ein hoffender Seher: der deutsche Dichter des Krieges.

„Neue Freie Presse": Sein Werk ist mehr als eine literarische Leistung, es ist eine Tat ...

OLDENBURG & CO. VERLAG / LEIPZIG

Bei uns ist erschienen:

Schulze-Berghof, Die Kulturmission unserer Dichtkunst.

Geheftet Mk. 5.—, Pappband Mk. 7.—, Leinen Mk. 9.—

Ein Buch für die Kunst unserer Zukunft, für die kommende Weltsendung der deutschen Dichtung, das das seelische Problem des Expressionismus in der kristallinischen Klarheit einer im Sinne Zarathustras erhobenen dichterischen Persönlichkeit bietet. Alle Instinkte des jungen Deutschland, die heute nach einer Befreiung der schöpferischen Innenkräfte, zum Tatgeiste im Sittlichen und Politischen und stilistisch nach einem neuen Pathos drängen, haben in Schulze-Berghofs „Kulturmission unserer Dichtkunst" eine Auslegung und Darstellung gefunden, die für die nächsten Jahrzehnte weg- und zielweisend sein werden. Denn das Wesen und die Größe der Gedanken liegt nicht wie beim Expressionismus in der Zersetzung, sondern im schöpferischen Aufbau, in der Entwicklung, die auf die Tage der Umwälzung folgen wird. — Man lese, prüfe und vergleiche! —

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen, notfalls auch direkt vom Verlag.

PAUL CASSIRER VERLAG / BERLIN W 10.

UNSER WEG
1919

Ein Jahrbuch des Verlages mit Beiträgen von:

Friedrich Adler / Ernst Barlach / Max Beckmann / Eduard Bernstein Max Deri / Kasimir Edschmid / Kurt Eisner / Hellmuth Falkenfeld / Jakob Fromer August Gaul / Walter Hasenclever / Adolf von Hatzfeld / Karl Kautsky Oskar Kokoschka / Wladimir Korolenko / Peter Kropotkin / Gustav Landauer Else Lasker-Schüler / Ferdinand Lassalle / Max Liebermann / Rosa Luxemburg / Franz Marc / Hans Meid / Ludwig Meidner / Max Pechstein / P. J. Proudhon Hans Purmann / René Schickele / Bruno Schönlank / Ulrich Steindorff Heinrich Ströbel / Gustav Adolf von Wangenheim.

Mit einer Originallithographie von Max Liebermann und 8 ganzseitigen Abbildungen.

PREIS 3 MARK.

KLABUND:

MOHAMMED, DER ROMAN EINES PROPHETEN

Mit lithographiertem Eingangsblatt von Slevogt und Originalradierung von Hans Meid. Aufl. 600 numerierte Exemplare. Preis in Halbpergament M. 30.—

MOREAU, DER ROMAN EINES SOLDATEN

Umschlag von Slevogt. Geh. M. 4.50, geb. M. 6.50 Fünfte Auflage

Ein eigenartig packendes Buch ist Klabunds Roman eines Soldaten Moreau. In seinen mit wuchtiger Knappheit hingeworfenen kurzen Sätzen, die einen Tatsacheninhalt ohne alles schmückende Beiwerk geben, liest es sich wie der großzügige Entwurf zu einer starken Tragödie. Mit merkwürdigem Pathos zieht das Leben des bedeutenden Nebenbuhlers Napoleons vor uns wie eine Vision. Es steckt ja bewußte Manier in dieser Darstellungsart des einfachsten Ausdrucks, aber doch auch etwas, was in uns den Gedanken erweckt: So müssen historische Gestalten lebendig gemacht werden. Kölnische Zeitung.

MORGENROT! KLABUND! DIE TAGE DÄMMERN!

GEDICHTE. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 4.— Zweite Auflage.

DIE HIMMELSLEITER

NEUE GEDICHTE. Geheftet M. 3.60, gebunden M. 5.50 Zweite Auflage.

Diese Verse sind Gelegenheitslyrik im Goetheschen Sinne. Zwanglos aus dem Tag erwachsen, meiden sie die Feierlichkeit großer Worte und wollen nicht mehr scheinen als sie sind. Diese Schlichtheit, die sich ohne Prätensionen gibt, ist besonders erfreulich in einer Zeit, in der jede verseschreibende Mediokrität in einem Tonfall redet, als ob sie Armeen zur Verfügung hätte. Klabund gehört zu keiner „Richtung“ und dichtet nach keinem Programm. Nicht Kunst ist hier das Wichtigste. Ihm ordnet sich nicht das Dasein harmonisch in ein Werk, sondern sein Werk ist Spiegel des auf- und absteigenden Lebens, Abglanz besonderer Stunden, die er zu seiner oder anderer Freude in seinem Tagebuch festhält. Berliner Tageblatt.

DER MARKETENDERWAGEN

EIN KRIEGSBUCH. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 4.— Zweite Auflage.

DIE KRANKHEIT

EINE ERZÄHLUNG. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 4.— Dritte Auflage.

KLABUNDS KARUSSEL

SCHWANKE. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.— Zweite Auflage.

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62

NEUE ROMANE

EDUARD STUCKEN, Die weißen Götter

2. Auflage. Geh. M. 15.—, geb. M. 18.—

Des Dichters erstes Prosabuch; ein historischer Roman von der Eroberung Mexikos durch Cortes. „Ein reichgegliedertes Ganzes, groß gesehen und voll schöner malerisch wie psychologisch einprägsamer Einzelheiten." (Rhein. Westf. Ztg.)

HUGO BALL, Flametti oder Vom Dandysmus der Armen

2. Auflage. Geh. M. 5.—, geb. M. 7.—

„Eine andere, neuere, modernere Form des Romans. In Sätzen von origineller Prägung und frischem, unbekümmertem Ausdruck wird in einer prägnanten Weise ein Ausschnitt aus dem Leben des Variétés gegeben. Diese Art des Expressionismus darf man mit reiner Freude willkommen heißen." (Stuttg. Tagebl.)

L. AUDNAL, Der Holzweg. Ein Berliner Roman

3. Auflage. Geh. M. 6.—, geb. M. 8.—

„Ein starkes Anklagebuch in der deutschen Judenfrage. Der lärmendbunte Apparat des Kurfürstendammes in Bewegung: ein intellektuelles Schlachtfeld in strahlend bengalischer Beleuchtung. Dahinter eine gespenstische Riesenvision aus Erz und Stein, mit elektrischem Blut und stählernen Fangarmen — Berlin." (Westf. N. N.)

ALFRED BRATT, Die Welt ohne Hunger

10. Auflage. Geh. M. 5.—, geb. M. 7.—

„Zweifelsohne eine der interessantesten Büchererscheinungen der letzten Jahre, an der der Freund eines guten Buches, der Großindustrielle wie der Klassenkampfbegeisterte nicht achtlos vorbeigehen sollte." (Stuttg. N. Tagebl.)

ERICH REISS VERLAG, BERLIN W 62

Druck: Lindendruckerei u. Verlags-Ges. m. b. H., Berlin NW 6, Schiffbauerdamm 19.